

Albert Lortzing

Hofphotograph Naumann Nachf., Leipzig

Albert Lortzing

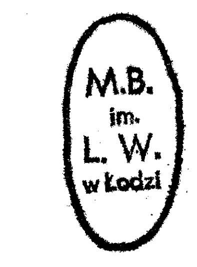
von

Georg Richard Kruse

Mit einem Bildnis



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1914



I.

„Lortzing ist einer von den Musensöhnen, die nicht im Lehnsessel groß geworden sind; aber der Tod streckt die Leute, und mancher, der im Leben eng und gedrückt einherging, braucht einen großen Sarg. Lortzing wächst im Sarge."

Der das schrieb, war selbst ein Meister der komischen Oper, einer der die neue Kunst mit schaffen half und doch warmen Herzens des älteren Meisters gedachte, als man nach seinem Tode Konzerte zum Besten der in Not zurückgelassenen Familie veranstaltete. „Denke dir" — schreibt er in der Besprechung eines solchen — „Lortzing und Hans Sachs — fünfte Etage, Dachstübchen, Stiefelleisten, Kindergeschrei, dabei Pech und wieder Pech, und dann denke dir die Muse, die plötzlich einmal zur Dachluke hereinlächelt und dem guten, lieben Schuh- oder Tenormachergesellen verstohlen die Hand drückt und sich dann selbst wieder drückt; und dann denke dir ein Lied wie das Zarenlied in aller Leute Mund, und wenn so ein guter Familienvater von der Reise heimkehrt, wie dann die Kinder singen: Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen! und wie noch nach Jahrhunderten vornehme Leute und große Dichter dem Schuster nachsingen und ihm Apotheosen schreiben — siehst du, das ist auch Poesie. Diese Blume wächst überall, wo ein gesundes Herz guten Boden hergibt, und am besten gedeiht sie, wenn sie mit edlem Wein oder heißen, bittern Tränen genetzt wird."

Ein Geistes- und Schicksalsverwandter mußte es sein, der so schöne und wahre Worte für den schlichten Lortzing finden konnte, einer, den auch erst der Tod gestreckt hat, der selbst im Sarge gewachsen ist: Peter Cornelius.

Und mit dem prophetischen Blick des Dichters hat er vorausgesehen, was außer ihm damals wohl nur ganz wenige geglaubt haben, daß Lortzing, den man immer nur für einen Mann des Tages nahm, fortleben, daß er mit seinen anspruchslosen Opern einen dauernden Platz nicht nur auf den Bühnen, sondern auch im Herzen des Volkes gewinnen würde.

Man hat lange mit einer gewissen Geringschätzung auf die Werke der heitern Kunst im allgemeinen herabgesehen, und mehr als irgendeiner hat Lortzing, der nicht einmal zu den zünftigen Musikern zählte, unter dem Vorurteil leiden müssen. Man belächelte seine handwerksmäßige Versmacherei, und der junge Hans von Bülow spricht von dem „Dittersdorf redivivus, dessen musikalische Sprache den gebildeten Musiker heute nach kurzer Zeit schon mit Widerwillen erfüllen darf." Schumann schreibt „Lortzings Opern machen Glück — mir beinahe unbegreiflich", und Liszt nennt es einen „abgeschmackten Einfall", als er 1851 den „Zar" in Weimar zur Aufführung bringt.

Bülow sagt dann aber noch: „Dennoch kann dem unermüdlichen Arbeiter die Achtung nicht versagt werden, welche die Kritik seinen Versuchen selbst bei Lebzeiten gezollt hat, und welche der relative Wert derselben hauptsächlich dadurch beanspruchen mag, daß Lortzing bei der Auswahl seiner Stoffe und Bearbeitung seiner Textbücher ein verständiges Verhältnis zum Komponisten zu wahren suchte."

Auch Wagner spricht von dem „geschickten Lortzing" nur mit Bezug auf die Gestaltung seiner Operntexte, erkennt aber doch seine historische Bedeutung an, indem er einmal vorschlägt, dem Publikum die geschichtliche Entwicklung der deutschen komischen Oper zu zeigen durch Vorführung der „Jagd" von Hiller, des „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf, denen „Zar und Zimmermann" und „Die Meistersinger" folgen sollten.

Mit weiser Selbsterkenntnis, um die ihn mancher beneiden könnte, beharrte Lortzing sein Leben lang auf einer bescheidenen Stufe des Kunstschaffens. In einem Stück eigener Lebensbeschreibung sagt er, nachdem bereits vier seiner Opern erfolgreich aufgeführt waren, daß er es nicht wage, „mit einer durchgängig ernsten Komposition vor das Publikum zu treten". — Und wenn ihn sein Streben auch immer wieder zu Arbeiten höheren Stiles trieb, — „Caramo", „Undine", Regina" und „Rolands Knappen" bezeugen es — so unterließ er doch nie, durch Einfügung komischer Figuren und Beibehaltung des gesprochenen Dialogs genau die Grenzlinie zu bezeichnen, über die er nicht hinaus wollte. Mit der Bescheidenheit des wahren Künstlers und der Beschränkung, in der sich der Meister zeigt, hat er sich immer nur innerhalb seiner besonderen Begabung betätigt. Seine große tragische Oper „Die Schatzkammer des Ynka" hat er nie ans Tageslicht gebracht, wie es scheint, selbst vernichtet; auch sein Oratorium ist bis heut unveröffentlicht geblieben.

Anderseits hat er auch wiederum durch keinen Erfolg auf dem Gebiete der Komik sich verleiten lassen, den niederen Instinkten der Masse nachzugeben; auch hier hält er mit gesundem Sinn die Linie des künstlerisch Zulässigen und Ästhetischen inne, die leider nur seine Darsteller zuweilen überschreiten. So fruchtbar und fleißig Lortzing war, nie ist er zum spekulativen Vielschreiber geworden, nichts hat er ohne innere Nötigung geschrieben. Keine

Lebensnot hat ihn zum Aufgeben eines künstlerischen Prinzips vermocht: auch die flüchtigst hingeworfenen Partituren zu Possen und Einlagen zeigen sorgfältige und saubere Arbeit. Und so ausgesprochen er für das Volk schrieb und so sehr er auf den Ertrag seiner Arbeiten angewiesen war, nirgends finden wir bei ihm ein Zugeständnis an den schlechten Geschmack. Bei aller Lustigkeit wird er nie zum Possenreißer, bei aller Verfänglichkeit der von ihm bearbeiteten Stücke nie frivol, bei aller Derbheit, die den altfränkischen Originalen seiner Opernbücher anhaftet, nie gemein. Dies taktvolle Maßhalten innerhalb einer Kunstgattung, bei der die Ausartung so verführerisch nahe liegt, kennzeichnet Lortzing als einen Charakter unter den Künstlern, und dies Lob zählt doppelt bei ihm, weil er es sowohl als Musiker wie auch als Textverfasser in Anspruch nehmen kann. Wir dürfen uns der Heiterkeit, die er erweckt, unbedenklich hingeben und haben unser Lachen nie zu bereuen.

Der Humorist Lortzing war eben, wenn er an seine Arbeit ging, des ganzen Ernstes fähig, der nach Peter Cornelius Wurzel, Grundlage, Herz und Nerv des Kunstwerks ist; und dieser Ernst der Gesinnung ist es, der auch Lortzings Heiterkeit und seine anspruchslosen Schöpfungen adelt.

II.

Im Herzen von Berlin, in dem jetzigen Rudolph Hertzogschen Kaufhause, Breitestraße 12, wurde Albert Gustav Lortzing am 23. Oktober 1801 — ein Jahrzehnt nach Mozarts Tode — geboren. Die Vorfahren, deren einer das Amt des Scharfrichters inne gehabt hatte, stammten aus Thüringen. Der Großvater unseres Meisters kam aus Dreißigacker bei Meiningen nach Berlin, arbeitete sich aus dienender Stellung zum Buchhalter in die Höhe und machte

sich als Lederhändler selbständig. Sein Sohn Johann Gottlob, geboren am 12. Mai 1775, übernahm vom Vater das Geschäft sowie die Hausadministration und verheiratete sich 1799 mit Charlotte Sophie Seidel, die einer französischen Emigrantenfamilie de la Garde entstammte und am 6. April 1780 geboren war. Eine erstgeborene Tochter des jungen Paares starb früh, und Albert blieb die einzige Frucht der überaus glücklichen Ehe.

Trotz der bürgerlichen Abkunft hatten aber doch die Musen an der Wiege dieses Sohnes gestanden. Vater und Mutter waren eifrige Mitglieder des noch heut bestehenden Liebhabertheaters „Urania", und auch der Knabe wurde bald heimisch in diesem Kreise. Die Liebe zur Musik trat früh bei ihm zutage, und der tüchtige Kammermusikus Joh. Heinr. Griebel (1769—1852) wurde sein Lehrer im Klavierspiel. Karl Friedrich Rungenhagen (1778—1851), der später als Zelters Nachfolger Direktor der Singakademie wurde und mit Vater Lortzing zu den ersten Mitgliedern der Zelterschen Liedertafel gehörte, gab Albert Theoriestunden, so daß dieser schon im ersten Jahrzehnt Lieder, Tänze, Märsche, Sonaten usw. zu komponieren vermochte. Doch nur bis zum Jahre 1811 dauerte dieser regelmäßige Unterricht. Das Ledergeschäft war in der Zeit der Franzosenherrschaft so zurückgegangen, daß Vater Lortzing es gänzlich aufgab und ein Engagement als Schauspieler am Breslauer Theater annahm. Außer der Neigung zur Kunst mag dabei von Einfluß gewesen sein, daß der Bruder Friedrich Lortzing, ursprünglich Maler, seit 1805 als Schauspieler unter Goethes Leitung in Weimar in gesicherter Stellung tätig war. In Breslau wirkte damals Ludwig Devrient in voller Jugendkraft, daneben der spätere Lustspieldichter Karl Töpfer, der bei Lortzing wohnte und nebenbei Unterricht auf der Gitarre gab. Vater Lortzing spielte

Intrigants, komische Alte und zärtliche Väter, die Mutter anfangs Soubretten, Französinnen und muntere Rollen in Schau- und Lustspiel, ging aber bald ins Fach der komischen Alten und Mütter über. Wie damals üblich, sang auch jeder Schauspieler in der Oper mit. Als Musikdirektor wirkte in Breslau der damals geschätzte Komponist G. Bierey, seit 1808 Nachfolger C. M. von Webers.

Auch in den Wanderjahren unterließen die Eltern nicht, des Sohnes weitere Ausbildung zu vervollkommnen, und dieser selbst war mit Fleiß und Eifer darum bemüht; er studierte die Werke Albrechtsbergers und anderer Theoretiker und erweiterte seine Kenntnisse im Verkehr mit praktischen Musikern. Da er Violine und mit besonderer Vorliebe Cello spielte, wirkte er gelegentlich auch im Orchester mit; auf der Bühne spielte er Kinderrollen, die in Stücken damaliger Zeit häufig vorkamen, und zu Hause schrieb er Noten, um mit solch kleinen Einnahmen die Eltern zu unterstützen, bei denen oft Schmalhans Küchenmeister war. Von Breslau ging die Familie nach Coburg und im Herbst 1813 nach Bamberg zu Direktor Karl August v. Lichtenstein (1767 bis 1845), einem aristokratischen Kunstliebhaber, der selbst Opern dichtete, komponierte und die ersten Partien sang. Von ihm rührt ein Vorläufer des „Zar" her, eine dreiaktige Oper „Frauenwert oder Der Kaiser als Zimmermann". Hier in Bamberg war auch die erste „Undinen"-Oper entstanden, die E. T. A. Hoffmann 1812 während seiner „Lehr- und Marterjahre" geschrieben hatte. Mit Lichtenstein, der sich in Bamberg nicht halten konnte, gingen Lortzings nach Straßburg, wo er sich völlig ruinierte. Die Familie schloß sich dann der Direktion Koch und Schäffer in Freiburg und Baden-Baden an, und hier trat Albert zuerst mit einer Komposition vor die Öffentlichkeit. Zu dem Kotzebueschen Schauspiel „Der Schutzgeist", in dem er die Titelrolle spielte,

hatte er einen Chor und Tanz geschrieben, und durch weitere Gelegenheitsarbeiten im Laufe der nächsten Jahre (Ouverturen, Entreakte, Gesangseinlagen usw.) lernte er früh die Behandlung des Orchesters und der Stimmen.

Als der natürliche Beruf galt ihm wie seinen Eltern gewissermaßen selbstverständlich der des Schauspielers, und sobald er männlich genug aussah, wurde er jugendlicher Liebhaber bei der Gesellschaft des Direktors Josef Derossi (1768—1841), eines der Mitkämpfer Andreas Hofers, der das sogenannte A-B-C-Theater — Aachen, Bonn, Cöln, Düsseldorf, Elberfeld — leitete, dem auch Lortzings Eltern als Mitglieder angehörten.

Aus dieser Zeit sind die ältesten datierten Kompositionen erhalten: ein Konzertstück mit Variationen für das Klappenhorn mit Orchesterbegleitung, datiert aus Cöln vom 9. Oktober 1820; das Thema, ziemlich deutlich an „Was blasen die Trompeten" erinnernd, ist viermal streng variiert im Mozartschen Stile, dessen Vorbild auch die konzertante Einleitung, die Zwischenspiele und die Instrumentierung erkennen lassen. Ferner eine Hymne für Soli, Chor und Orchester auf Text von Matthisson, dem Dichter der „Adelaide", Juni 1822 in Elberfeld vollendet. „Dich preist, Allmächtiger, der Sterne Jubelklang" beginnt der Chor, der gelegentlich Anläufe zu kanonischer Behandlung nimmt, im allgemeinen aber homophon gesetzt ist. Eine kleine melodische Tenor-Arie „Dein Tempel, die Natur" folgt, worauf der Chor unisono a cappella anhebt „Was bin ich, Herr, vor dir" und in düsterm F-moll leise vor sich hinflüstert „Es trennt vom Totenkreuz mich nur ein Spannenraum", wozu das Orchester mit seiner Begleitung in abgerissenen Achteln und den dreimal wiederkehrenden Grabesrufen der Posaunen, Fagotte und Trompeten charakteristische Farben leiht. Ein Soloterzett in

As-dur „Wohl dennoch mir" leitet dann zum Eingangschor in C-dur zurück. — Das anspruchslose Werkchen, ein Nachklang Haydnschen kindlich-frommen Geistes, läßt wesentliche künstlerische Fortschritte erkennen und hat bei Aufführungen in neuerer Zeit noch sich als wirksam erwiesen. Datiert vom 13. Juli 1822 ist ferner ein humoristisches Lied „Es ist gar ein wunderlich seltsames Ding, das leidige Schifflein der Ehe" für eine Singstimme mit Orchester, offenbar eine Einlage in irgend ein Theaterstück.

In diese frühe Zeit zu verlegen ist offenbar auch ein Lied des Serini aus Auffenbergs Drama „Viola" mit ihrem an Schuberts Rosamunde-Romanze gemahnenden Anfange, sowie eine Jubel-Ouverture über den Dessauer Marsch, die stark Weberschen Einfluß erkennen läßt. Auch sie ist neuerdings mit Erfolg wieder zum Leben erweckt worden.

Bedeutungsvoll für sein Leben wurde Lortzings Beitritt zur Loge in Aachen, dem eine ganze Reihe Logengesänge das Dasein verdanken. Eine Sammlung der in Osnabrück aufgefundenen ist vor einigen Jahren im Druck erschienen.

In die Zeit des Engagements bei Derossi fällt der erste und einzige Liebesroman Lortzings, der auch rasch zur Heirat führte. Rosina Regina Ahles (geb. 5. Dezember 1800 zu Bietigheim bei Stuttgart), war eine geschätzte und überaus geachtete Schauspielerin im Fache der Liebhaberinnen und wurde die Braut ihres schmucken Kollegen. Als dann 1822 Friedrich Sebald Ringelhardt die Direktion der vereinigten Theater übernahm, engagierte er nicht nur die Familie Lortzing, sondern auch Demoiselle Ahles, die am 30. Januar 1823 in Cöln Mad. Lortzing jun. wurde.

Hier entstand nun in dem Heim des glücklichen jungen Paares die erste von Lortzing gedichtete und komponierte

Oper, der Einakter: Ali Pascha von Janina oder Die Franzosen in Albanien, als „türkische Oper nach einer wahren Anekdote" bezeichnet. Der kühne und grausame Albanesen-Häuptling, der, seit 1803 Oberstatthalter des Landes, der Pforte gegenüber sich zum fast völlig unabhängigen Herrscher gemacht hatte und, schließlich von ihr entsetzt, im Kampfe mit den Vollstreckern des gegen ihn ausgesprochenen Todesurteils 1822 erschlagen wurde, ist der geschichtliche Held. Schon hier tritt die später immer wieder wahrzunehmende Erscheinung auf, daß Lortzing in seinem Schaffen an die Zeitereignisse direkt anknüpft oder sie wenigstens in seine Texte verflicht. Der griechische Befreiungskampf hatte damals alle Gemüter erregt und zahlreiche Dichtungen hervorgerufen. Lortzing griff den dankbaren Stoff auf und wollte wohl in der geraubten Korfiotin Arianna, die durch die Franzosen gerettet wird, das seiner Freiheit beraubte Volk der Griechen personifiziert gesehen haben. Das überaus naive Textbuch ist höchst ernsthaft gehalten, ebenso die warm empfundene, sehr anmutige Musik, die wie der Stoff es mit sich brachte, von Mozarts „Entführung", Webers „Oberon" und Beethovens „Fidelio" beeinflußt ist. Einen heitern Zug bringt nur die von Lortzing selbst dargestellte Figur des Leutnant Robert und dessen nachträglich eingelegte, im feinen Buffostil gehaltene Ariette „Wollt' ich mich grämen um solche Launen" in das Ganze. Ali läßt die Bühne unter seinem Tyrannenschritt erzittern und ist in einer großen mit Koloraturen reich geschmückten Bravour-Arie als blutdürstiger Wüterich und fanatischer Muselmane charakterisiert. Pizarro ist hier das Vorbild gewesen. Einen zarten Kontrast bildet dazu Berniers Arie, in der er seinen Schmerz um die verlorene Geliebte ausdrückt, und Ariannas Romanze (mit Violinsolo) und Gebet. Voll frischen Lebens sind die Ensemblenummern, namentlich die beiden Quartette

mit ihrer dramatischen Steigerung; auch die Chöre sind sorgsam behandelt, und das Orchester findet schon in der breit angelegten Ouverture eine dankbare Nummer. Hier und in den Türkenchören hat Lortzing der Musik auch nationales Kolorit verliehen. Im Ganzen eine Talentprobe mit allen Vorzügen und Fehlern der Jugend.

Trotz des imposanten Titels, auf den sich Lortzing etwas zugute tat, kam aber „Ali Pascha" an der Stätte seines Wirkens nicht zur Aufführung, und das mag ihn nicht wenig gekränkt haben. Auch noch andere Ärgerlichkeiten verleideten ihm das Engagement bei Ringelhardt. Es gab schon damals eine „verrohte Kritik", die nicht nur den Autoren, sondern auch den Mimen das Leben schwer machte. So mußte er eines Tages im Cölnischen Unterhaltungsblatt einen Bericht lesen, in dem es hieß: „Herr Lortzing, zweiter Liebhaber und Tenorist, ein junger Zierbengel mit einer Kastratenstimme, die keiner Modulation fähig ist, mit einem Milchgesichte — und der Liebling der Damen".

Die „Rheinische Flora" nahm den Angegriffenen mit ehrenden Worten in Schutz. Lortzing griff auch selbst zur Feder — offenbar mit aufgekrempten Hemdärmeln — und wies den „unberufenen kritischen Wegelagerer" mit scharfen Worten zurecht, aber er suchte sich doch einen anderen Wirkungskreis und ging mit seiner Frau im Herbst 1826 an das im Vorjahre neu errichtete Hoftheater in Detmold, an dessen Spitze Direktor August Pichler (1771—1856) stand. Die Gesellschaft spielte aber immer nur einige Monate in Detmold, den übrigen Teil des Winters mußte sie in Osnabrück und Münster, den Sommer über in Pyrmont Vorstellungen geben.

Lortzing, der jetzt hauptsächlich Baritonpartien sang, trat in der Oper als Figaro im „Barbier" und als „Don Juan" auf. Im Schauspiel spielte er jugendliche Helden,

machte aber namentlich als Bonvivant Glück in Stücken, die man heute nicht einmal dem Namen nach mehr kennen würde, wenn sie nicht dadurch vor der Vergessenheit bewahrt worden wären, daß Lortzing sie später als Operntexte bearbeitete. So den „Bürgermeister von Sardam", worin Lortzing den Chateauneuf spielte; „Heinrichs Jugendjahre", aus denen er „Zum Großadmiral" machte; „Hans Sachs", „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person", das Urbild „Der Waffenschmied", worin Lortzing den Grafen Liebenau mimte, und „Die beiden Grenadiere", aus denen er „Die beiden Schützen" machte. In Münster erlebte nun am 1. Febr. 1828 „Ali Pascha" seine Uraufführung, der dann Wiederholungen in Osnabrück und Detmold folgten.

„Die Hochfeuer oder die Veteranen" ist ein „lyrisches Spiel" in einem Akt von Dr. Sachs betitelt, zu dem Lortzing eine Musik schrieb und das am 24. März in Münster in Szene ging. Stück und Musik sind verschollen.

Am 15. November 1828 veranstaltete Lortzing dort ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert, dessen zweiten Teil ein eigenes Werk ausfüllte: „Die Himmelfahrt Jesu Christi". Großes Oratorium in zwei Teilen, in Musik gesetzt von Albert Lortzing, ausgeführt vom gesamten Opernpersonal der hiesigen Bühne." Den Text hatte ein Osnabrücker Lehrer, Karl Rosenthal, verfaßt und damit eine sehr wirksame Unterlage für die Musik geschaffen. Fünf Solisten vertreten die fünf Stimmgattungen: Gabriel (Sopran), Eloa (Alt), Christus (Tenor), Johannes (Bariton), Petrus (Baß). Der Chor der Engel eröffnet das Werk und setzt ohne Einleitung ein: „Heilig, heilig ist unser Gott"; nach 17 Takten langsamen Tempos folgt ein Allegro, das die Lobpreisung fortsetzt. Im allgemeinen monodisch ge-

halten, zeigen sich doch gelegentlich Abwechselungen in den Stimmen und kanonische Behandlung. Ein kurzes Rezitativ des Johannes „Gekommen sind wir an des Ölbergs Fuß" leitet über zu der glänzenden Arie des Gabriel „Blaset laut zu Zion mit Posaunen". Eloas stimmungsvolles Rezitativ „Im Anfang war das Wort" und das folgende Quartett „Geduldet hat des Höchsten Sohn" — das Thema erscheint notengetreu auch im Credo von Otto Nicolais Messe — erinnert an Christi Erdenleben und Leiden.

Das Rezitativ des Johannes „Es faßt mein Geist die Wunder alle nicht" schildert dramatisch bewegt und mit entsprechenden Tonmalereien die Schrecknisse beim Tode Jesu und klingt in ein süß-inniges Duett zwischen Gabriel und Johannes aus, das den Verlust des treuen Freundes beklagt. Kräftig charakterisiert ist Petrus im folgenden Rezitativ, das Christi Auferstehung unter dem Aufruhr der Elemente beschreibt und zu einer effektvollen, etwas stark auf Bravour berechneten Arie „Im Grabe sahn ihn nicht die Weiber" führt. Der Chor der Engel singt nun „Lob und Preis dem Lamme, das geblutet hat" und jauchzt dem Erstandenen mit Psalmen den Jubel des Dankes zu. Den Abschluß der Nummer bildet eine breit angelegte und nach allen Regeln durchgeführte, zu großer Steigerung gebrachte Fuge „O Heil dem Mittler, der versöhnet".

Im zweiten Teil tritt nun Christus selbst auf. Ein kurzes Vorspiel der Holzbläser und Hörner leitet orgelmäßig sein ausdrucksvolles Rezitativ ein, das in die Mahnung an die Jünger ausklingt „Liebet einander". Eine lyrische Arie „O, großes Heil ist euch beschieden" weist einfach-edle Tonsprache auf, die sich bemüht, der Würde des Gegenstandes zu entsprechen. Die Jünger verstehen nicht, was er sagt, und in rührenden Tönen flehen sie

„Laß uns nicht verlassen gehn"! Christus bittet im folgenden Rezitativ Gott, den Vater, um die Verklärung, da sein Werk vollendet sei, und in der freudig-bewegten Arie „Geoffenbaret hab' ich deinen Namen" verkündet er, daß die Zahl der Gläubigen und Frommen immer wachse zur Ehre des Herrn. Ein gut gearbeitetes Terzett (Gabriel, Eloa, Christus) preist den Glauben als höchstes Gut, dann setzt der Chor der Jünger ein („Leises Wallen wehet nieder"), die den Herrn der Wahrheit von Himmelsglanz umgeben erblicken. Das Visionäre der ganzen Szene ist von Lortzing auch orchestral sehr glücklich gezeichnet. Dreifach geteilte Celli, unterstützt von Fagotten und Bässen übernehmen die gehaltenen Akkorde des Chors, während gedämpfte Violinen in auf- und absteigenden Triolenfiguren die Melodie umspielen. Der Chor und das Soloterzett vereinigen sich zu einem weihevollen Ensemble, und unter dem Gebet, daß der Glaube die Jünger auf der Prüfung steiler Bahn leiten möge, entschwebt Christus zum Himmel. Petrus beklagt im folgenden Rezitativ die Abwesenheit des gleich ihm gefallenen Judas. Der Chor der Engel schließt sich an: „Selig, die Gott berufen", singt er freudig, und in charakteristisch gezeichnetem Gegensatz „Doch wehe, wer den Herrn verraten". Das Soloquartett wiederholt die Seligpreisung, der Chor tritt dazu, und mit der Verheißung von des Himmels Herrlichkeit schließt das Finale triumphierend ab.

Bei allem ernsten und hohen Streben, das in Lortzings Oratorium zu erkennen ist, darf es natürlich nicht mit den erhabenen Werken eines Bach und Händel verglichen werden; es ist vielmehr auf den Ton Haydn-Schubertscher gläubigfroher Religiosität gestimmt und auch musikalisch nach dem Vorbild dieser Meister geartet. Aus innerstem Herzen aber kamen auch bei ihm die frommen Klänge, mit denen er Christi Verklärung malte, und sie haben auch bei Auf-

führungen in neuerer Zeit, nachdem Wilhelm Rudnick die Partitur überarbeitet, in einer Anzahl von Städten aufrichtige Ergriffenheit hervorgerufen.

Am 19. Januar 1829 war in Braunschweig Goethes „Faust“ auf die Bühne gekommen. Auch das kleine Detmold hallte von dem Ereignis wieder, lebte doch dort ebenfalls ein Faust-Dichter und einer, der sich kaum geringer dünkte als der Altmeister in Weimar. Er hatte einmal trotzig gesagt: „Was ist das ein Gewäsch über den Faust! Alles erbärmlich! Gebt mir jedes Jahr dreitausend Taler, und ich will euch in drei Jahren einen Faust schreiben, daß ihr die Pestilenz kriegt.“ So hatte der Regimentsauditeur Grabbe gesprochen und auch wirklich in unglaublich kurzer Zeit seinen „Don Juan und Faust“ gedichtet, den er freilich nur eine dumme Vorarbeit nannte, der aber am Hoftheater zur Aufführung angenommen wurde.

Obwohl Grabbe einmal zu Lortzings gerechter Empörung in einer anonymen Kritik die Hoftheater-Gesellschaft und ihn ebenfalls angegriffen hatte, waren beide doch später in freundschaftliche Beziehungen getreten und des öftern beim Weine zusammengekommen. Lortzing spielte auch auf des Dichters Wunsch den Don Juan und schrieb die begleitende Musik, die heute immer noch nur handschriftlich vorliegt. Freilich sind alleiniges Eigentum des Komponisten nur die prächtige Gnomenszene im vierten Aufzug, wo Faust „Zerstreuung in der Erde Tiefen sucht“, und ein liebessehnsüchtiger Entreakt (Nr. 1), der in Don Juans sogenannte Champagner-Arie von Mozart ausklingt, und die Schlußmusik. Die Ouverture setzt sich nach der der Gnomenszene entlehnten Einleitung aus Themen der Mozartschen und Spohrschen Opern zusammen, die Bühnenmusik (Nr. 3) ist der Anfang des letzten Finales aus dem Don Giovanni. Die gelegentliche Benutzung fremder Kompositionen war in früheren Zeiten nichts ungewöhnliches, und wir sehen die Erscheinung bei andern wie bei Lortzing noch geraume Zeit wiederkehren.

„Don Juan und Faust“ war am 29. März 1829 zuerst gegeben, eine Wiederholung aber verboten worden, und so blieb diese Aufführung die einzige Vorstellung eines seiner Stücke, die Grabbe erlebte. 1836 starb er in Detmold.

Es sei gleich hier erwähnt, daß Lortzing später, vermutlich in Leipzig, auch Musik zum Goetheschen Faust komponiert hat, allerdings nur Bruchstücke aus dem zweiten Teil, u. z. das Türmerlied des Lynkeus, den Chor der Himmlischen Heerschar, ein Melodram, den Gesang des Doktor Marianus und den anschließenden Chorus mysticus; anmutige, frische Tongebilde, auf leichte Ausführbarkeit berechnet, nicht an Schumann oder Berlioz zu messen, aber der Stimmung der Szenen entsprechend und von freundlicher Wirkung.

Das Jahr 1830 brachte eine Neubearbeitung der aus dem Jahre 1772 stammenden Oper „Die Jagd“ von Weiße-Hiller, die als Ausgangspunkt des deutschen Singspiels anzusehen ist, aus dem die komische Oper Dittersdorfs erwuchs, an das auch Mozart mit der „Entführung“ anknüpft. Lortzings Arbeit ist wohl die kühnste Modernisierung eines älteren Werkes, die wir besitzen, denn er hat nicht nur die Instrumentation durchweg selbständig erneuert und durch Hinzufügung von Klarinetten und Trompeten verstärkt; er weist der Melodieführung oft andere Linien an, harmonisiert neu und bereichert nach jeder Richtung hin die Partitur nach Mozartschem Vorbilde. Einige Gesänge, darunter eine Arie des Königs, zwei charakteristische Entreakte und die Ouverture, die wie Webers Jubel-Ouverture in die Nationalhymne ausklingt, sind von Lortzing ganz neu komponiert. Die Bearbeitung

des Buches besteht in Kürzungen und Verbesserungen des Dialogs, Verlegung einiger Szenen usw., und beweist den kritischen Blick Lortzings. Die Erstaufführung fand am 20. November in Osnabrück statt.

Die Pariser Juli-Revolution warf ihre Schatten auch nach Detmold. Das Land mußte 800 Mann Soldaten stellen, die nach Luxemburg marschieren sollten. Mit Rücksicht auf die unsicheren Verhältnisse wurden die Theaterkontrakte in nur halbjährige umgewandelt, und das Gefühl der Unruhe, auch der Sorge um die Eltern, die im Rheinlande noch mehr gefährdet waren, als er selbst, mag Lortzing, der sich immer viel um Politik kümmerte, verhindert haben, neues zu schaffen.

Erst am 30. Juni 1832 in Pyrmont las man wieder Lortzing als Komponisten auf dem Theaterzettel. „Yelva", das Melodrama von Scribe, zu dem Karl Gottl. Reißiger (1798—1859), der Dresdener Kapellmeister, schon 1827 eine vielverbreitete Musik geschrieben hatte, wurde von Lortzing neu komponiert oder, besser gesagt, es wurde eine neue von ihm zusammengestellt, denn es sind durchweg fast nur fremde Melodien, die, geschickt verbunden, das Spiel der stummen Waise begleiten und die Situation zeichnen. Lortzings Eigentum ist nur die Ouverture, in deren langsamen Einleitungssatz aber auch das Himmelsche Lied „An Alexis send' ich dich" verwebt ist.

Wurde alles, was Lortzing bisher geschaffen, nur im Kreise seines damaligen Wirkens bekannt, so trug das nächste Werk zum erstenmal seinen Namen in alle Welt hinaus. „Der Pole und sein Kind", ein einaktiges Liederspiel, ging am 11. Oktober 1832 in Osnabrück zuerst in Szene und fand, dank dem Zeitinteresse, rasch Verbreitung. Nachdem am 7. September 1831 Warschau sich hatte den Russen übergeben müssen, gab es kein Polen

mehr, und zu Tausenden zogen Flüchtige und Verbannte aus ihrer Heimat fort. Das Schicksal der heldenmütig erliegenden Nation hatte alle Welt in Begeisterung und Trauer versetzt; Dichter aller Nationen besangen die Kämpfer, die redenden und die bildenden Künste feierten ihre Taten. Schon 1826 war Holtei (1798—1880) mit einem Liederspiel „Der alte Feldherr" (Kosciuszko) hervorgetreten, das 1830 neu auflebte und über alle Bühnen ging. Man weiß, wie das traurige Ende der polnischen Nation auch Richard Wagner ergriff und ihn zu Anfang des Jahres 1832 seine Ouverture „Polonia" komponieren ließ. Heinrich Laube hat für ihn einen Operntext „Kosciuszko" zu schreiben begonnen, und auch Robert Blum dichtete ein Drama gleichen Namens.

Lortzing knüpfte unmittelbar an die Zeitereignisse an und schilderte in seinem Liederspiel, wie Janicky, einer der letzten Zehn vom vierten Regiment, mit seinem Knaben von Hof zu Hof in Deutschland wandert, um die nach dem Fall von Praga verschwundene Gattin zu suchen, die zwar totgesagt, die er aber doch bei Verwandten noch wiederzufinden hofft und auch wirklich findet. Das Schicksal der flüchtigen Vaterlandsverteidiger, die in bitterer Not eine neue Heimat suchen müssen, ist ungemein rührend geschildert, und es ist glaubhaft, was Lortzing seinen Eltern schreibt: er habe noch nie so viel Tränen fließen sehen, als bei dem kleinen Stückchen. Der ernsten Haupthandlung sind aber reichlich heitere Episoden eingefügt durch den weinfrohen Magister Hilarius, das in den Förster Kugelauf verliebte ältere Mädchen Dem. Winkelmann, und den komischen Vetter Jakob, so daß man auch herzlich lachen kann. Lortzing geht hier die Wege, die Angely und Holtei in ihren Vaudevilles vorgezeichnet haben, einer Kunstform, die freilich sehr anfechtbar ist, auf der Bühne aber jahr-

2*

zehntelang sich behauptet hat und auch heute noch Freunde findet. Die Musik setzt sich bunt aus Nummern damals beliebter Opern („Weiße Dame", „Fra Diavolo", „Fanchon", „Schweizerfamilie") und volkstümlichen Liedern („Im kühlen Keller sitz' ich hier" u. a.) zusammen, nur die Ouverture und das Lied vom 4. Regiment, das Janicky zur Gitarre singt, ist eigene Komposition. Die Dichtung zu letzterem ist allerdings von Julius Mosen, im übrigen ist das Buch ganz von Lortzing, und er bleibt von jetzt an auch sein eigener Librettist. Der Weg auf die Bühnen wurde dem „Polen" anfangs etwas erschwert durch Zensurverbote in Münster und Berlin, doch war die Verbreitung nicht aufzuhalten, und wo der Titel beanstandet wurde, half man sich, indem man ihn in „Der Feldwebel vom 4. Regiment" umwandelte. Auch als das Zeitinteresse längst vorüber war, hielt sich das Stückchen mit seinen dankbaren Rollen noch auf dem Spielplan, und bis in die neueste Zeit konnte es mit Erfolg gegeben werden.

Gleich nach dem „Polen" schrieb Lortzing wieder einen Einakter, der ebenfalls ein im Freiheitskampfe unterlegenes Volk feiert: „Andreas Hofer". Im Stück freilich geht alles gut aus, wenn auch das Trauerspiel in Mantua schon angedeutet wird. Hofer soll ein Opfer tückischen Verrates werden; Johannes Donay aber, der zum Verräter wurde, weil ihm Hofers Tochter und die gehoffte Adjutantenstelle versagt wurde, wird entlarvt, und Hofer empfängt die Anerkennung des Kaisers in Form einer — Medaille. Neben ihm erscheinen die Hauptpersonen des Tiroler Aufstandes, der wilde Speckbacher, Peter Meyer und Kemnater; Conrad Eisenstecken wird sogar in aller Kampfesunruhe mit Hofers Tochter verlobt, und eine heitere Note bringt Pater Haspinger, der weltfrohe Kapuziner, in das Ganze, das auch durch zwei muntere Chöre belebt ist. Die Musik setzt sich — wieder die Ouverture und wohl auch Hofers Lied ausgenommen — aus „mehrenteils edlen Tonstücken" anderer Komponisten zusammen: Theodor Körners Gebet vor der Schlacht, von Weber vertont; Spohrs „Selig sind die Toten" aus dem Oratorium „Die letzten Dinge"; der Rachechor aus Aubers „Stumme von Portici"; der Schlußchor des ersten Teiles aus der „Schöpfung" von Haydn „Die Himmel erzählen" und seine Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser" sind verwendet, außerdem tritt ein großes Freiheitsduett zwischen Hofer und Speckbacher und ein vierstimmiger Kanon „Wer Gott und seinen Fürsten ehrt" hervor. Ein Zensurverbot in Wien machte die Aufführung für ganz Österreich unmöglich, und es scheint bei Lebzeiten Lortzings überhaupt keine solche stattgefunden zu haben.

Erst am 14. April 1887 ging das Werkchen in einer Neubearbeitung von Ernst v. Reznizek am Stadttheater in Mainz in Szene. Es blieb ungedruckt und fand somit auch keine Verbreitung.

Noch vor Schluß des Jahres 1832 erschien Lortzing wieder mit einem neuen Werke auf dem Plan, einer „launigten Szene aus dem Familienleben", die am 21. Dezember in Münster zuerst auf der Bühne erschien, betitelt: „Der Weihnachtsabend". Nach dem früheren Muster ist auch dieses, diesmal durchweg heitere Stückchen, gestaltet, in dem eine Weihnachtsbescherung im Kreise der Kinder (drei Lortzingsche wirkten mit) und die Überrumpelung des Vaters Käferling, der dem in einem Korbe ins Haus geschmuggelten Neffen die Tochter geben muß, den Höhepunkt darstellt. Erinnern die Namen des Liebespaares Finke und Schwalbe an Körners „Nachtwächter", so weist die Einführung des Liebhabers auf das Becksche

Lustspiel „Die Schachmaschine" hin, in deren Hauptrolle Lortzing oft auf Gastspiele ging. Die Partitur steht diesmal im Zeichen Mozarts, von dem vier Nummern aus „Don Juan" und „Zauberflöte" benutzt sind; auch die anderen sechs Nummern sind fremdes Eigentum. Nur wieder die hübsche Miniatur-Ouverture, in die das Weihnachtslied und das Studentenlied „Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust" verwebt ist und das Eingangsduett, gehört Lortzing an. Das Textbuch ist neuerdings bei Breitkopf & Härtel im Druck erschienen.

Aus derselben Zeit stammt noch ein viertes Singspiel „Szenen aus Mozarts Leben", das Salieris neidvolle Eifersucht auf Mozarts Größe zum Gegenstand hat. Außer den beiden Meistern treten Mozarts Frau Constanze und seine Schwägerin Aloysia, deren späterer Mann, der Schauspieler Lange, der Tenorist Adamberger (Vater von Körners Toni) und der Theoretiker Albrechtsberger auf. Die Ouverture und alle neun Nummern sind durchweg Mozartschen Werken entnommen. Die Ouverture stammt aus dem Streichquartett in C-dur, Sätze aus den Klaviersonaten sind zu Solostücken und Ensembles verwandelt, das Requiem wird benutzt und Stücke aus „Cosi fan tutte" und „Titus"; auch das „Bandel-Terzett" und das fälschlich Mozart zugeschriebene „Wiegenlied", die Tenorarie „Müßt' ich auch durch tausend Drachen" und das Terzett „Mi lagnerò tacendo" ist verwendet. — Von einer Aufführung des Stückchens ist nichts bekannt geworden, eine Veröffentlichung hat nicht stattgefunden.

III.

Wer weiß wie lange Lortzing noch auf diesem künstlerisch unfruchtbaren Gebiete weiter gearbeitet hätte, wäre nicht in seinen äußeren Verhältnissen eine Änderung eingetreten, die auch für sein Schaffen von einschneidendster Bedeutung wurde. Direktor Ringelhardt hatte die Leitung des Cölner Theaters aufgegeben und die des Leipziger Stadttheaters, das einige Jahre unter Küstners Direktion als königl. sächsisches Hoftheater geführt worden war, übernommen und am 15. August 1832 mit „Egmont" sein Unternehmen begonnen. Mit ihm waren Lortzings Eltern nach Leipzig gekommen, und die Familie strebte nun eine Wiedervereinigung an, die auch schließlich zustande kam, indem Ringelhardt das junge Paar mit einer Jahresgage von 1400 Talern aufs neue engagierte. Nicht leichten Herzens schied Lortzing von den ihm lieb gewordenen Stätten seines Wirkens, wo er sieben Jahre hindurch als Liebling des Publikums gefeiert und vollkommen heimisch geworden war. Man darf sagen, daß sein Weggang wahrhaft betrauert wurde, und bis heute ist das Andenken an Lortzing in den vier verbundenen Städten lebendig geblieben. Aber nicht nur, daß das Reisen fortfiel und ein ruhigeres Leben im Verein mit den Eltern ihm erwünscht war, „der Umgang und das Wirken in einer Stadt der Wissenschaften" und vor allem in der Stadt der Musik, deren erste damals Leipzig noch war, zog ihn magnetisch an. Der Boden, dem das deutsche Singspiel unter Hiller entsprossen war, sollte nun auch die volkstümliche deutsche Spieloper zur Blüte bringen.

Am 3. November 1833 trat Lortzing in dem noch jetzt seinem Berufe dienenden, als „Altes Theater" bezeichneten Hause — damals galt es als ein neues und sehr schönes

— sein Leipziger Engagement mit der Darstellung des Carl v. Ruf in der „Schachmaschine" an: seine Partnerin als Sophie v. Hastfeld war Rosalie Wagner, die von Richard Wagner ganz besonders geliebte Schwester, die 1837 noch jung als Frau des Dr. Oswald Marbach starb. Lortzings Frau spielte, nachdem sie zum zweiten Male einem Zwillingspaar das Leben gegeben, zuerst am 18. November die Rolle der Camilla in Houwalds „Das Bild". Beide wurden freundlich aufgenommen, wenn auch die Kritik später öfter an Lortzing zu tadeln fand, namentlich im Drama und in der ernsten Oper. Immer mehr glitt Lortzing als Darsteller in das humoristische Fach, das seinem ganzen Wesen am besten entsprach. Dennoch hatte er mit einer ernsten Rolle großen Erfolg, und diese war sein „Pole", den er am 13. Januar 1834 zuerst spielte. Man ehrte ihn — was damals noch eine Seltenheit war — durch Hervorruf, und der polenfreundlichen Stimmung des Publikums entsprechend dankte er „im Namen aller seiner Brüder".

Der geschäftliche Betrieb am Theater war zu damaliger Zeit noch ein ruhigerer als heute. Nur während der Messen wurde täglich gespielt, sonst nur viermal in der Woche, und wenn Lortzing auch in Schauspiel und Oper viel beschäftigt war, — vier Jahre hindurch war er auch als Nachfolger Franz Hausers, des als Bachforscher berühmten Baritonisten, Opernspielleiter — so blieben doch immer eine Reihe Abende, die dem Familienleben und der Geselligkeit gewidmet werden konnten. „Jeden Abend, wenn kein Theater ist, kommen Großvater und Großmutter zu uns und erfreuen sich der Kinder, die Großmutter wartet dann eins von den Kleinen", schreibt Frau Röschen. Schon Ende 1833 trat Lortzing der noch bestehenden Tunnel-Gesellschaft bei, die das geistige Leipzig vereinigte, und für die er mancherlei schrieb. Ein „Tunnellied"

(„Die Mädchen und Frauen, wie Rosen so schön") für Tenorsolo, Männerchor und Orchester befindet sich noch im Archiv. Ein Scherzspiel „Das Ehrengeschenk" (ursprünglich „Die Übergabe des Zopfes Karls des Großen an die Friseur-Innung zu Schilda" betitelt), eine Handlung in zwei Auftritten (1843), ist verschollen. Auf einem der Maskenfeste erschien Lortzing gelegentlich als spanische Tänzerin. Eine Sammlung „Ernste und heitere Fest-Gesänge", die im Druck erschienen, darunter der köstliche humoristische Männerchor „Die Rippe", ein Arrangement des Elisabethen-Walzers von Johann Strauß Vater für Vokal-Sextett, verdanken wohl diesem Zusammenhange ihre Entstehung.

Ende 1834 wurde Lortzing in die Loge „Balduin zur Linde" aufgenommen, und auch hier zeitigte seine Zugehörigkeit zum mindesten eine Schöpfung, eine Jubelkantate zur Säkularfeier der Loge „Minerva zu den drei Palmen" für Orchester, Männerchor und Soli, gedichtet von Mothes; ein Werk, das auf Veranlassung Dr. Erich Priegers in Bonn unter der Leitung von Engelbert Humperdinck in neuerer Zeit wieder aufgeführt wurde. — Der Männerchor (Geisterstimme der Stifter) beginnt nach zehn Takten Vorspiel (Larghetto E-dur, $3/4$) „Hört! Des Hammers Ruf ertönet", Soli der Stiftungsmeister (Baß), des Lehrlings, Gesellen und Meister der Gegenwart wechseln mit Soloquartetten und Chören ab, bis die Geisterstimmen den ersten Teil abschließen.

Der zweite Teil hat doppeltes Interesse, da er auch noch für eine andere Feier verwendet wurde.

Im Jahre 1840 gründete Robert Blum den noch bestehenden Schillerverein in Leipzig, dem auch Lortzing beitrat. Er dirigierte gleich beim ersten Feste am 9. November Webers „Jubel-Ouverture" und leitete fünf Jahre

hindurch die musikalischen Aufführungen, sang auch gelegentlich zweiten Tenor in Quartetten und schrieb eine Anzahl Kompositionen auf Schillersche Texte: „Das Mädchen aus der Fremde (1840, gesungen von Mad. Düringer, Dem. Günther, Maria Heinrich Schmidt und Wilhelm Pögner), eine Hymne (1841, vom Philharmonischen und Universitätsgesangverein mit Posaunenbegleitung gesungen), „An den Frühling" (1844, von den Herren Widemann, Rudolf, Salomon und Stürmer gesungen), einen Melodramatischen Schluß zu einer Festrede von Theodor Drobisch, und 1842 eine Kantate, die eben der zweite Teil der Logen-Kantate ist. Der neue Text läßt die jungdeutsche, freiheitliche Tendenz unschwer erkennen, und es ist sicher mit Absicht geschehen, daß im Schlußsatze der sogenannte Freiheitschor aus „Don Juan" als musikalisches Motiv benutzt ist.

Die Worte eines Soloquartetts lauten:

Wenn alle freien Geister einst verbunden
Das schöne Band,

das heut uns festlich eint; wenn jeder sich dem Eigennutz entwunden, wenn alle Menschen einstens nur ein Volk, ein einig Volk des Maurerbunds sich nennen und sich durch ihn als Brüder treu erkennen, dann wölben seine Tempel sich zum Dom.	das deine Hand gewebt; wenn sie der Schmach der Knechtschaft sich entwunden, und kühn erstreben, was du einst erstrebt; wenn Brüder sich die Deutschen alle nennen, und keine Schranken deutsche Auen trennen, dann wölbt dein Ehrentempel sich zum Dom.

Und der Schlußchor heißt in der Schiller-Kantate:

Bis alle Geister frei, bis Deutschland eines sei,
vereine dieses Fest uns treu in jedem Jahr
um diesen heil'gen Weihaltar.
Und feste Willenskraft und Mut zur edlen Tat
erfüll' hier unsre Brust.

Die Musik ist durchweg im Mozartschen Stile gehalten, oft voll Schwung und weihevoller Schönheit. Das Orchester beschränkt sich — wohl aus äußeren Gründen — auf 1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner, 2 Trompeten Pauken (außer den Streichern), ist aber durch 3 Posaunen verstärkt, während die Oboen ganz fehlen.

Die Zugehörigkeit zu diesen Kreisen und sein geselliges Temperament brachte Lortzing naturgemäß mit der Leipziger Bevölkerung in vielfache Berührung und steigerte seine Beliebtheit. Es erscheint darum auch ganz natürlich, daß er sich vollständig einlebte und durch zwölf Jahre erfolgreichen Wirkens und Schaffens mit der Stadt verwuchs, wo seine besten Werke entstanden und zuerst aufgeführt wurden. Trotzdem muß er den Gedanken, von Leipzig fortzugehen, mehr als einmal erwogen haben, denn wir sehen ihn öfter auf Gastspiel-Ausflügen, die mit dem Zweck eines anderweitigen Engagements verbunden waren.

Schon im September 1834 spielt er dreimal im Weimarer Hoftheater, im Sommer 1835 gastiert er während zweier Wochen in seinen besten Rollen am Königstädtischen Theater zu Berlin, 1837 in Coburg, ohne jedoch, daß ein Abschluß stattfände; auch nach Dresden wandte er sich wiederholt um Gastspiele, doch vergebens, erst 1845 kam in Pyrmont ein solches wieder zustande.

Auffällig muß erscheinen, daß nirgends etwas von näherem Verkehr Lortzings mit Leipzigs hervorragendsten Musikern verlautet. Weder Schumann, der seit 1834 die „Neue Zeitschrift für Musik" herausgab, und die Davidsbündler, noch Mendelssohn, der seit 1835 die Gewandhaus-Konzerte dirigierte, scheint er näher getreten zu sein. Auch von Beziehungen zu Richard Wagner, der bereits mit seinen frühesten Orchesterwerken hervorgetreten war und dessen Schwester Lortzings Kollegin am Theater war, ist

nichts bekannt. Begegnet sind sich beide allerdings im Juli 1834 in Lauchstedt, wo Wagner als Musikdirektor bei Direktor Bethmann engagiert war und Lortzing einer Aufführung von „Figaros Hochzeit“ beiwohnte. Damals ahnte freilich keiner, daß der künftige Komponist des „Hans Sachs“ und der werdende Schöpfer der „Meistersinger“ einander gegenüberstanden.

Intimer sind offenbar die Beziehungen zu den Literaten Leipzigs gewesen, mit denen er im Tunnel, im Schillerverein und im Weinhause häufiger zusammentraf; besonders nahe scheint ihm Herloßsohn gestanden zu haben, dessen die böhmische Abkunft verratende Anrede „Liebes Bruder“ Lortzing sich völlig aneignete, so daß er alle Freundesbriefe so überschrieb.

Diese Freunde, mit denen sich später ein so inhaltreicher Briefwechsel entwickelte und die in Leipzig mit Lortzing vereint „das unzertrennliche Kleeblatt“ bildeten, waren Philipp Düringer, der Heldenspieler, der im Mai 1835 sein Kollege wurde, und Philipp Reger, der Charakterdarsteller, der 1837 nach Schluß der Immermannschen Direktion in Düsseldorf nach Leipzig kam.

Es dauerte einige Zeit, ehe Lortzing in den neuen Verhältnissen heimisch geworden war und zum Schaffen Muße fand. Mit Kleinigkeiten, wie er sie bisher für die Bühne geschaffen, wollte er nicht mehr hervortreten; sein Ehrgeiz war angeregt, und er fühlte sich auch reif, um Größeres zu wagen. So schuf er wahrscheinlich in dieser ersten Leipziger Zeit den Text-Entwurf zu einer mehraktigen heitern Oper „Der Amerikaner“ nach dem gleichnamigen Lustspiel von Wilhelm Vogel (1772—1843), das aus dem Italienischen des Camillo Federici stammt und ursprünglich „La Cambiale di matrimonio“ heißt. Lortzing hatte in dem vielgegebenen Stücke (das auch später nochmals

unter dem Titel „Eine Braut auf Lieferung“ in der Bearbeitung von Friedrich Tietz über alle Bühnen ging), die Rolle des Karl Bach oft gespielt und war der Wirkung sicher.

Die Handlung ist kurz, daß ein Amerikaner bei einem deutschen Kaufmann sich eine Frau bestellt, die ihm gleich einer Ware zugeschickt werden soll. Der Kaufmann beschließt, seine eigene Tochter dem reichen Geschäftsfreunde zu geben, obwohl ihr Herz bereits dem jungen Karl Bach gehört. Dieser nimmt, vom Vater nicht gekannt, eine Anstellung im Hause an, gewinnt das Vertrauen des Alten und soll sogar seine Elise nach Amerika begleiten und dem Besteller abliefern. Der Amerikaner kommt aber plötzlich selbst ins Haus, sieht die Lage und vereinigt schließlich die Liebenden, während er selbst Sophie, eine muntere Kusine der ihm bestimmten Braut, heimführt. Der Entwurf ist gleich in Versen ausgeführt, aber nicht vollendet; die Komposition ist scheinbar gar nicht begonnen worden.

Eine nichtmusikalische Arbeit Lortzings ist die Bearbeitung des Lustspiels „Künstlers Erdenwallen“ von Julius v. Voß (1768—1832), die er wohl für die besonderen Verhältnisse des Theaters in Leipzig hergestellt hat, wo auch die Handlung des Stückes spielt.

1835 entstand nun eine dreiaktige Oper, zu der er sich das Textbuch aus dem nach dem Französischen von G. Cords bearbeiteten Lustspiel „Die beiden Grenadiere“ zurecht machte. Das Stück wurde damals viel gegeben, und Lortzing selbst hatte den Wilhelm oft gespielt. Die Handlung, die auf Verwechslung der beiden Grenadiere — deren Tornister vertauscht wurden — beruht, ist harmlos genug, bot aber dem Komponisten dankbare Partien und musikalische Situationen, deren Vertonung er mit sichtlicher Freude unternahm.

Unter dem Titel „Die zwei Tornister" reichte er sein Werk dem Direktor Ringelhardt ein, der aber keineswegs mit der gleichen Freudigkeit die Aufführung betrieb. „Was können so zwei Pelzsäcke für Interesse haben", meinte er, den Titel beanstandend. Dieser wurde dann, da in Leipzig ein Schützenbataillon in Garnison stand, in „Die beiden Schützen" umgeändert, aber Ringelhardt ließ Lortzing noch Zeit, erst eine zweite Oper zu schreiben, ehe er die erste auf die Szene brachte.

Diese zweite, die im Jahre 1836 entstand, war die schon erwähnte große tragische Oper „Die Schatzkammer des Ynka", die nie an die Öffentlichkeit gelangte und von der eine einzige Nummer, ein festlicher Marsch, erhalten geblieben ist. Das Textbuch hatte ihm Robert Blum (1807—48) verfaßt, der von Köln, wo er bei Ringelhardt als Theaterdiener eingetreten war, mit nach Leipzig übersiedelt und nunmehr Theatersekretär geworden war. Damals glaubte er auf dramatischem Gebiete Lorbeeren pflücken zu können und schrieb eine ganze Anzahl Dramen („Die Befreiung von Candia", „Vaterfluch", eine für vier Abende berechnete Tragödie „Kosciuszko" usw.), aber erst seine politische Tätigkeit sollte ihm Ruhm erwerben und den dann freilich vom eigenen Blute getränkten Lorbeer eintragen.

In einem Briefe Blums vom 15. Dezember 1836 heißt es: „Wahrscheinlich werden wir eine komische Oper von unserm Lortzing einstudieren." Und so geschah es in der Tat. Ringelhardt, der wie alle Bühnenleiter damaliger Zeit ihr Heil einzig in der Vorführung italienischer und französischer Modeopern suchte, der auch Wagners „Feen" und „Liebesverbot", die ihm zuerst angeboten wurden, unbeachtet ließ, mochte wohl durch die Beliebtheit seines Schauspielers veranlaßt werden, ihn als deutschen Komponisten dem Publikum vorzuführen, und so verkündete wirklich der Theaterzettel vom 20. Februar 1837 die Uraufführung von „Die beiden Schützen", die denn auch gleich den Vogel abschossen und freudig begrüßt wurden. Lortzing tritt nun als Eigener auf, der seine persönliche musikalische Sprache spricht, wenn auch das Mozartsche Vorbild erkennbar bleibt. Meisterstücke wie das prächtig aufgebaute zweite Finale und das Sextett im letzten Akt stehen auch dem „Figaro" nicht allzufern. Hier wie auch in den übrigen Ensemblenummern, dem Terzett, Quartett und Quintett des ersten Aktes, den beiden Duetten zeigt sich außer der quellenden Erfindungsgabe auch die geschickte Hand, die den Stücken ihre formale Abrundung zu geben weiß. Die drei Arien charakterisieren sehr treffend das Soldatisch-Forsche in Wilhelm, das Empfindungsvolle in Gustav und das Schelmisch-Graziöse in Karoline.

Für Schwarzbart und den von Lortzing selbst dargestellten dummen Peter ist das Lied nur in der Form des Couplets verwendet; es ist hier nicht lyrischer Ausklang der Stimmung, sondern wie in der Posse das Echo der Tagesereignisse auf leichtester musikalischer Grundlage. Als 1839 die Oper in Berlin gegeben wurde, hatte sich Louis Schneider für den Peter eine komische Tanzszene (Kontretanz, Nr. 7) geschrieben, die Lortzing am 17./18. Juni komponierte, und die seither ein bleibender, höchst ergötzlicher Bestandteil des Werkes wurde. In die Partitur nicht aufgenommen wurde eine ebenfalls nachkomponierte Ariette für Suschen „Ich werde bald zu nichts mehr taugen," die neuerdings im Petersschen Klavierauszuge erschienen ist. Die Oper fand, trotzdem sich die Kritik ziemlich geringschätzig darüber äußerte, die weiteste Verbreitung, wurde auch unter dem Titel »Les Méprisés« ins Französische übersetzt. Sie ist auch heute noch bei entsprechend

guter Besetzung und geschmackvoller Inszenierung im Biedermeierstil des Erfolges gewiß.

Wenn „Die beiden Schützen“ trotz ihrer noch immer reizvollen Musik seltener gegeben werden, als die späteren Werke, so ist der Grund in dem spießbürgerlichen Sujet zu suchen. Darum war es ein überaus glücklicher Griff, daß Lortzing für seine nächste Oper „Zar und Zimmermann“ das Lustspiel „Der Bürgermeister von Sardam“ als Grundlage wählte, das sich in höherer Sphäre auf dem politisch-historischen Hintergrunde bewegt.

Lortzing hat wieder vieles wörtlich übernommen, vieles verändert und einen völlig neuen dritten Akt hinzugefügt, der zwar nicht reich an Handlung ist, aber durch die köstliche Gesangprobenszene und die geschickte Hinausrückung der Aufklärung bis ins Finale das Interesse bis zum letzten Takte gefesselt hält. Bedeutungsvoll tritt von nun an das Lied in den Rahmen seiner Opern, und Lortzing gibt sogleich Proben, wie glücklich und mannigfaltig er diese Form zu behandeln weiß. Da ist das Zimmermannslied Michaelows mit den langgestreckten Verszeilen und den kräftigen Rhythmen, die die anfechtbare musikalische Betonung der Endsilbe kaum auffallend erscheinen lassen; dann die flandrische Romanze des Chateauneuf (dessen Melodie allerdings entlehnt ist) mit ihrer zärtlich-innigen Schwärmerei; das Brautlied Mariens (nach einer russischen Nationalmelodie) voll jungfräulicher Zartheit und liebenswürdiger Schalkheit, und endlich das so viel angefochtene Zarenlied, das nichtsdestoweniger zum Gemeingut des Volkes geworden ist. Die Form der Arie zeigt ebenfalls verschiedenartigen Charakter, der Person angemessen: Mariens neckische Eifersucht-Arie den zierlichsten Miniaturstil; die — freilich meist gestrichene — große Szene des Zaren „Verraten“, in deren Ausklang das wilde

Naturell Peters zum Durchbruch kommt, während im Anfang das Elegische überwiegt, verrät den Einfluß der Romantiker; die Auftrittsarie des Bürgermeisters wiederum ist im reinsten Buffostil geschrieben und zeichnet die Aufgeblasenheit des närrischen Stadtoberhaupts mit unübertrefflicher Ironie.

Die beiden Duette zwischen Iwanow—van Bett einer- und Marie anderseits haben die bei Lortzing durchweg festgehaltene Form eines komischen Frage- und Antwortspiels, in dessen zweiten Teile die Personen die Rollen tauschen. Die Glanznummern sind auch hier die großen Ensemblestücke: das ausgezeichnet disponierte Männer-Sextett im zweiten Akt mit den wirksamen a-cappella-Sätzen und der ganz selbständigen Orchestergrundlage zu den diplomatischen Verhandlungen auf der Bühne; die Gesangprobe im dritten mit dem sprichwörtlich gewordenen „Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen“ und den drei Finales, von denen das zweite ganz besonders durch seine Abrundung erfreut. Wie Lortzing durch kleine Einzelzüge zu charakterisieren wußte, sei hier bemerkt an der Art, wie die verkleideten drei Gesandten sich zu erkennen geben. Der Franzose antwortet temperamentvoll in Viertel- und Achtelbewegung „Gesandter des Königs von Frankreich und Navarra“; wesentlich ruhiger, in halben und Viertelnoten erwidert der Russe „Gesandter des Kaisers aller Reußen.“ Ehe der Engländer aber antwortet, ertönt erst im Orchester eine sich windende Figur, worauf er im unerschütterlichen Phlegma auf halbe und Dreiviertelnoten singt „Gesandter der britischen Majestät.“ Die Chöre atmen Frische und Lebensfreude, und auch ihnen ist eine angemessene Stellung im Ganzen angewiesen. Das Ballett findet wirksame Verwendung in dem kräftig flotten Holzschuhtanz, auch ein Bühnenorchester ist herangezogen. Die

Ouverture beginnt, auffällig genug für eine komische Oper, in Moll (was später nur Cornelius in der ersten Ouverture zum „Barbier von Bagdad" nachgeahmt hat) und mit einem langsamen Satz. Das Allegro bringt erst ein eigenes, auf Dudelsackquinten ruhendes lustiges Thema, verarbeitet dann aber Themen aus der Oper in farbigem Wechsel. Die ganze Partitur zeigt überaus klare Anordnung und Durchsichtigkeit bei aller wünschenswerter Fülle des Klanges. Der „Zar" repräsentiert den Typus der Lortzingschen Oper, der im wesentlichen allen späteren zugrunde liegt. Ein Meisterwerk in seiner Art, hat man es — in einiger Entfernung — neben den „Figaro" als Muster einer komischen Oper gestellt, allerdings nicht sogleich. Trotz des Beifalls beim Publikum verhielt sich die Kritik anfangs recht spröde. „Herr Lortzing versteht das Theater und den Lauf der Welt, der er mit klugem Fleiße nichts anderes gibt, als was sie schmackhaft findet. Wir tadeln das nicht im geringsten, im Gegenteile erkennen wir des Mannes Gewandtheit nach Verdienst an; er weiß zu wohl, daß auf teutschen Bühnen von einem Teutschen eben nichts durchgeht, als was sich dem Behagen mit heiterem Sinne fügt. Das will und das versteht er, und darum ist die Oper bestens zu empfehlen." So bitter-süß klang das Lob der „Allgem. Musikalischen Zeitung", und erst nach dem großen Erfolge des Werkes am Berliner Opernhause (4. Jan. 1839) fand es allgemeine Anerkennung und Verbreitung, nicht nur in Deutschland, sondern in allen Kulturländern.

In Rußland stieß der „Zar" auf Zensurschwierigkeiten. Direktor Engelken in Riga half sich dadurch, daß er die Handlung der Oper nach Antwerpen verlegte und den Titel in „Flandrische Abenteuer" abänderte. Die Personen hießen nun:

Maximilian I. römisch-deutscher Kaiser, unter dem Namen Max Starnberger als Zimmergeselle;
Max Haselmeyer, ein junger Österreicher, Zimmergeselle;
van Flüth, Bürgermeister von Antwerpen;
Marie, seine Nichte;
Graf von Greifenstein, österreichischer Botschafter;
Graf von Westburg, englischer Geschäftsträger;
Großmarschall Graf von Latour, Gesandter von Frankreich;
Witwe Browe, Zimmermeisterin.

Das alljährlich in Leipzig gefeierte Fest des Fischerstechens gab Lortzing die Anregung zu einer neuen Oper, die am 20. September 1839 die Uraufführung erlebte: „Caramo oder Das Fischerstechen". Große komische Oper (wie auch Wagner sein „Liebesverbot" 1836 bezeichnet hatte) nennt Lortzing sein Werk, das nach dem Französischen des St. Hilaire und Duport frei bearbeitet war. Den gleichen Stoff hat auch Carl Blum (ohne Angabe der Quelle) in seiner zweiaktigen Buffooper „Bergamo" verwendet, die am 29. August 1837 an der Berliner Hofoper zuerst gegeben wurde und bis 1840 acht Aufführungen erlebte. Die Personen heißen bei:

Lortzing:	Blum:
Enrico, Prinz von Forli.	Julius, Sohn des Duca von Piacenza.
Marquis von Farambolo.	Marquis von Dundertentronk.
Rosaura, seine Tochter.	Elzida, seine Nichte.
Graf Arnoldo, Vertrauter des Prinzen.	Graf von Belmonte.
Graf Carlo, Kammerherr.	Matteo, Intendant.
Willibaldo, Haushofmeister des Marquis.	Stefano, Page in des Marquis Diensten.
Caramo, ein junger Fischer.	Bergamo, ein Maurergesell.
Angela, seine Braut.	Angelina, ein junges Bürgermädchen.

Die Handlung spielt sich in beiden Werken auf dem Schlosse des Marquis in Oberitalien ab und entwickelt sich aus der üblichen Personenverwechslung. Der Prinz soll dem lockeren Leben der Residenz entzogen werden und wird auf das Schloß des Marquis gesandt. Dieser faßt sogleich den Plan, seine Tochter (Nichte) zur Gattin des Prinzen zu machen, trotzdem sie mit Graf Arthur bereits versprochen ist. Der Prinz sucht sich allem Zwange rasch zu entziehen, indem er mit Caramo (Bergamo) die Kleider und die Rollen tauscht. Die Aufklärung am Schlusse führt natürlich die Paare zusammen. Hier läßt Lortzing ein wirkliches Fischerstechen, eine Wasserpantomime auf der Bühne darstellen, deren szenische Schwierigkeit wohl mit Schuld trägt, daß die Oper nur an wenigen Bühnen Annahme fand und unveröffentlicht blieb. Lortzing zählte sie nicht mit Unrecht zu seinen besten Schöpfungen und hat darin einen vornehmen Ton angeschlagen, wie sonst nie mehr. Der Marquis ist die am feinsten gezeichnete Buffopartie, die er überhaupt geschrieben hat, und wie er Konversationsmusik macht und ein ganzes Konzert auf der Bühne aufführen läßt, wie er auch Lokalfarbe einzelnen Nummern verleiht, alles verrät, daß sich Lortzing hier ehrgeizig ein höheres Ziel gesteckt hatte.

Auf das Strophenlied verzichtet er ganz zugunsten der ausgeführten Arie, aber zuungunsten seines Erfolges, der sich in der alten Oper ja meist auf dankbare Solonummern stützte und bei Lortzing speziell auf das Lied. Die Ensembles sind wieder vortreffliche Arbeiten; von besonderer Wirkung das zweite Finale, ein drolliger Familienrat und ein überaus frisches Duett zwischen Caramo-Angela im letzten Akt.

„Caramo“ ist die einzige Oper, aus der Lortzing später im Wildschütz, Waffenschmied, Undine und Opernprobe

kleine Anleihen machte; die Ouverture hat er für die „Regina“ umgearbeitet.

Wiederum für ein Leipziger Fest, die vierte Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst — für die Mendelssohn seine Gutenberg-Kantate schrieb — komponierte Lortzing seinen „Hans Sachs“, dessen Text im wesentlichen Philipp Reger nach dem Deinhardtsteinschen Schauspiel verfaßte, zu dem dann Düringer Verse und Lortzing komische Partien beisteuerte. Die Aufführung fand am 23. Juni 1840 statt, und Schumann berichtet, freilich nicht aus eigener Anschauung, über den guten Erfolg, der ein dauernder allerdings auch nicht sein sollte. Der Titelheld, der hier im Gegensatz zu Wagners gereiftem und philosophisch abgeklärten Sachs ganz als jugendlicher Liebhaber geschildert ist, erscheint gar zu sentimental, auch in seinem Liede „Der Liebe Glück, das Vaterland“, während die auch von Wagner übernommene Szene, wie Sachs am Schustertisch arbeitend von seinen Poetenträumen nicht loskommen kann, auch hier des Reizes nicht entbehrt.

Meister Steffen, der Goldschmied, Vater der von Sachs geliebten, freundlich gezeichneten Kunigunde, führt sich anfangs mit bürgermeisterlicher Großsprecherei recht wirksam ein, ist aber seinem holländischen Kollegen in der Komik nicht gewachsen und tritt später allzusehr in den Hintergrund. Der Plagiator Eoban Hesse und der stotternde Merker sind ergötzliche Chargen; Lortzingsche Vollblutmenschen aber sind die erst eingefügten, bei Deinhardtstein nicht vorhandenen humoristischen Gestalten des Schusterlehrlings Görg, eines achtungswerten Vorfahren des meistersingerlichen David, und der von ihm geliebten Base Kunigundens, Kordula, einer liebenswürdigen Nachfahre des Freischütz-Ännchen.

Musikalisch bewegt sich Lortzing hier auf dem ihm

heimischen Boden des deutschen Bürgertums, und in seiner schlichten Weise charakterisiert er auch das Zeitalter recht glücklich. Er hat sich wieder redlich Mühe mit seiner Partitur gegeben; Doppelchöre erscheinen hier und Ansätze zu polyphoner Arbeit; einzelne Themen sind leitmotivisch verwendet, und kleine Tonmalereien, wie in Kordulas Kartenleger-Arie das Mischen, Aufschlagen und Umkehren der Karten, im Schusterchor das Drahtziehen usw. bezeugen die Sorgfalt in der Ausmalung der Situationen. Die Ensembles, aus denen sich wieder kleine a-cappella-Sätze wirksam abheben, zeigen aufs neue Lortzings Geschicklichkeit, die Einzelstimmen individuell zu gestalten, und die Finales sind diesmal besonders breit ausgeführt und kräftig gesteigert. Aber der „Hans Sachs" war den Leuten nicht lustig genug, und trotz Görgs hübscher Schusterlieder verschwand die Oper von den Bühnen, ehe noch die „Meistersinger" erschienen. Vereinzelte Aufführungen in neuerer Zeit haben zwar noch freundliche Aufnahme gefunden, namentlich durch Wiedereinfügung des nachkomponierten dritten Finales, das dem Werke einen befriedigenden musikalischen Abschluß gibt, aber auf dem Theater hat ihm der ideale Sachs Wagners den Lebensfaden abgeschnitten. Bei den Nachkommen der Meistersingerzunft, den Gesangvereinen hingegen dürfte es noch immer sein Dasein weiterführen und Freunde finden.

„Mein Sohn ist sehr fleißig, denn neben seiner großen Beschäftigung im Theater arbeitet er noch viel in der Musik um etwas zu verdienen," schreibt einmal Lortzings Mutter. Das „Verdienen" hatte der Meister gar notwendig, denn im Februar 1841 war ihm wieder ein Töchterchen geboren worden, und die wachsende Familie wollte erhalten und erzogen sein. Im Dezember starb dann der Vater, und wenn die Mutter auch noch spielte

und ihre kleine Gage bezog, erwuchsen dem Sohne doch neue, wenn auch gern geübte Pflichten.

Trotz mancherlei Hemmungen aus solchen Erlebnissen erschien am letzten Tage des Jahres doch wieder eine neue komische Oper auf der Bühne: „Casanova", nach einer französischen Komödie „Casanova im Fort St. André", die in der Übersetzung von C. Lebrun heimisch geworden war. Lortzing hat das Buch gründlich umgearbeitet und einen ganz eigenen ersten Akt dazu geschrieben, dagegen den letzten weggelassen und den Abschluß in den Ballsaal verlegt. Die Frau des Kommandanten Busoni und deren Kusine Claudia wurden in eine Figur, die unverheiratete Nichte Rosaura verschmolzen, in die sich Casanova ohne Verletzung heiliger Bande verlieben kann. Der Titelheld selbst aber wurde aus dem leichtsinnigen und frivolen Memoirenschreiber zu einem ritterlichen Kavalier umgewandelt, dem „Freiheit der Seele mächtig, heilig Element" ist. Der Freiheitsruf, als Refrain von Casanovas Arie, durchklingt überhaupt die ganze Oper vom ersten Takte der Ouverture bis zum Ausklang des letzten Finale, und damit knüpft Lortzing wieder an die Zeitströmung an, die den Freiheitsruf seit 1830 immer lauter erschallen ließ. Das Gutenbergfest war schon ein Ausdruck dieses Dranges gewesen, jetzt nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. waren in ganz Deutschland Wünsche und Hoffnungen auf eine Neugestaltung der Dinge wieder belebt worden, wie es in der erwähnten Schiller-Kantate bereits vernehmbar war.

Sang schon Caramo mit ironischem Doppelsinn „Es lebe der Prinz und seine Konstitution", so wurde hier das Wort „Freiheit" zum ernsthaften Leitmotiv für Casanova, der damit die allgemeine Stimmung anklingen ließ. Nicht zufällig ist auch der weinselige Gefängniswärter

Rocco — worin im Originalstück auch nicht die leiseste Andeutung zu finden ist — zu einem Schwärmer für die Republik, einem mit der Geschichte Venedigs genau vertrauten Politiker geworden. Auch Rocco hat sein Leitmotiv, das jedesmal sein Erscheinen begleitet und sehr charakteristisch sein Hinken andeutet. Einen besonderen musikalischen Witz leistet sich Lortzing für die Verspottung der Polizei, ein drolliges Fugato des Chors der Hermandad, das die Furcht und Ängstlichkeit ganz köstlich malt, während die Sänger fortwährend versichern: „Polizei, die fürcht' sich nicht." Die ganze Partitur ist reich an hübschen Einzelzügen, und jede Nummer ist so wohlgelungen, das Ganze so einheitlich geformt und abgerundet, daß man sich wundern muß, die Oper nicht mehr auf dem Spielplan zu finden, die so dankbare Aufgaben bietet, allerdings auch große Anforderungen an die schauspielerische Gewandtheit und Leichtigkeit der Sänger stellt.

Außer einer Gelegenheitsarbeit, der Musik zu dem Festspiel von H. Smidt „Uranias Festmorgen", das am 29. August 1842 beim 50jährigen Stiftungsfest des Berliner Liebhaber-Theaters Urania zur Aufführung kam, entstand in diesem Jahre wiederum eine Oper, die am Silvesterabend zuerst gegeben wurde: „Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur".

Lortzing hatte diesmal ein Kotzebuesches Lustspiel, „Der Rehbock" betitelt, zum Libretto umgewandelt und mochte wohl gerade an der Arbeit sein, als sich für Leipzig ein bedeutsames Ereignis vollzog: Mendelssohn dirigierte zum erstenmale im Theater u. z. seine Musik zur „Antigone", die am 5. März zum Benefiz für den „Theater-Pensionsfonds" gegeben wurde. Die ganze Stadt verfiel in eine lächerliche Gräkomanie; man begrüßte sich in gesellschaftlichen Kreisen nicht mehr mit „Guten Morgen", sondern

deklamierte „Strahl der Sonne, du schönstes Licht", unterhielt sich mit Zitaten aus dem Sophokles und trug Kragen à la grecque „wie närrsch". Diese Modetorheit persiflierte Lortzing in der Gräfin Eberbach mit treffendem Witz, der noch heute unfehlbar zündet, ohne eine örtliche Beziehung, ohne daß man den Ursprung der Satire kennt. Von seiner Absicht, den komischen Schulmeister Basedow zu nennen, nach dem verdienstvollen Begründer der Philantropine und des neueren Erziehungswesens, ist er wieder abgekommen. Aber welch köstliche Figur ist sein Baculus geworden, der im Original der widerliche Pachter Grauschimmel ist. Und wieder hat Lortzing die Frau des Pachters, um das Anstößige zu mildern, ein Mädchen und erst seine Braut sein lassen. Die Pikanterie des Ganzen, die bei Kotzebue so derb wie möglich geschildert ist, konnte Lortzing natürlich nicht völlig ausschalten, aber er hat mit Geschick doch alles erträglich und nur komisch wirkend gestaltet, und die Grazie seiner Musik bringt über alles Verfängliche leicht hinweg, wie bei Mozart im „Figaro". Lortzings eigene Erfindung ist die Einfügung der ganzen Billardszene und die Figur des Haushofmeisters Pankratius. Zum erstenmale bricht er hier mit der Gewohnheit, die Oper mit einem Chor zu eröffnen; er läßt den charakteristischen Großvatertanz vorausgehen; und auch in seinen Märchenopern folgt er diesem Beispiel: „Undine" beginnt mit Veits Arie, „Rolands Knappen" mit einem Solo-Terzett. In der Ouverture, die aus Themen der Oper zusammengefügt ist, wendet Lortzing einen neuen Effekt an. Wie er in der Ouverture zur „Jagd" den Hornruf des verirrten Fürsten auf der Bühne erklingen läßt, so ertönt hier im „Wildschütz" der Flintenschuß, der die Vorgeschichte der ganzen Handlung treffend darstellt — wie der Hornruf in der „Jagd" — in der Ouverture hinter der Szene.

Zum erstenmale auch verzichtet Lortzing darauf, einen zweiten Akt ohne ausgeführtes Finale zu schließen; nach der meisterhaften Billardszene läßt er Prosa und dann die freilich überaus drastische 5000-Taler-Arie des Baculus folgen. Voll austönen läßt er dagegen den ersten und dritten Akt mit prächtig aufgebauten Finales; aus dem ersten tritt das liebliche Lied der Baronin „Bin ein schlichtes Kind vom Lande" besonders hervor, aus dem letzten das Vokal-Quartett „Unschuldig sind wir alle" und der echt schulmeisterliche Kinderchor. In der ganzen Oper versagt keine Nummer, auch die Chöre der Jäger, der bei der Vorlesung versammelten Dienerschaft, der tanzlustigen Mädchen sind kleine anmutige Genrebilder, und Solo- wie Ensembleszenen sind voller Heiterkeit im Text wie in der Musik. Und dennoch ist der „Wildschütz" immer bei weitem seltener gegeben worden, als die anderen Lortzing-Opern, selbst in neuester Zeit, wo er in der Wertschätzung allen anderen den Rang abgelaufen hat, erreicht die Aufführungsziffer bei weitem nicht die des Waffenschmied oder Zaren. Wie für den „Casanova" fehlen häufig die spielgewandten Darsteller.

Auf das Lied außerhalb des Rahmens der Ensemblestücke hat Lortzing im „Wildschütz" verzichtet, ein einziges kopletartiges „'s kommt alles im Leben auf Grundsätze an" hat er mit Recht wieder daraus entfernt. Eine nachkomponierte Arie des Barons „Jokaste, Theben und Oedip" hat nicht Eingang gefunden.

„Fühlt der Vogel seine Flügel, hebt er sich zur Sonn' empor", läßt Lortzing seinen Casanova singen, und so drängt es auch ihn, den Ikarusflug zu wagen. Er möchte zeigen, daß er auch über das Komische hinaus kann. Vielleicht brachte der Tod Fouqués am 23. Januar 1843 ihm die „Undine" nahe, jedenfalls entschloß er sich bald

danach zur Schöpfung dieser Oper, die ihn auf das romantische Gebiet führen sollte. Noch auf einem anderen Wege suchte er sich seinem Ziele, als Musiker zu gelten, zu nähern. Seit er so erfolgreich als Komponist aufgetreten war und in der Musik seinen wahren Beruf erkannt hatte, war ihm die Tätigkeit als Schauspieler zuwider geworden: Kapellmeister wollte er sein, nur Musiker, und er grollte Ringelhardt innerlich, daß ihm dieser nicht längst die Stellung angetragen. Der aber meinte: Lortzing ist ein guter Schauspieler, wer weiß, ob er ein guter Kapellmeister wird. Nun trat Ringelhardt, Ostern 1844, von der Direktion zurück, und Dr. Chr. Schmidt, der neue Direktor brachte Lortzings Herzenswunsch zur Erfüllung, indem er ihn als Kapellmeister engagierte. „So weit wären wir denn endlich", schreibt er in kindlicher Freude, „mir ist's, als säße ein kleines Orchester mitten in meiner Brust und spielte einen Freudenmarsch. Albert Lortzing, Kapellmeister, nicht Mime — Kapellmeister! Das ist die Ouverture meines Glückes!"

Erhöht wurde diese freudige Stimmung durch eine Sommerreise zu den Freunden Düringer und Reger nach Mannheim und Frankfurt, wo er auch seine Opern „Zar" und „Wildschütz" als Gast unter reichen Ehrungen dirigierte, und so entstand unter den heitersten Eindrücken, aus wahrem innerlichen Glücksgefühl heraus, seine „Undine", wie er sie brieflich einmal ankündigt, „große lyrische romantische Oper mit allerlei Kanaillerien, nach Fouqué von mir äußerst schlau bearbeitet". Anfangs will die Arbeit gar nicht vom Fleck; da der Text „mehr tragisch wird", möchte er sich „einen ernsthaften Versmacher anschnallen", und er klagt einmal: „Ich stehe bei meiner Undine sehr unterm Pantoffel. Ach, meiner guter Philipp, das Weib ärgert mich sehr! ich habe mir diese Ehe glück-

licher vorgestellt! na vielleicht vertragen wir uns noch, und an Scheidung ist — bei dem Mangel an guten Frauen — nicht zu denken." Nun kamen die neuen Berufspflichten hinzu. Am 10. August 1844 eröffnete Dr. Schmidt seine Direktion mit „Don Carlos" und einem Prolog von Blum. Als erste Oper folgte „Don Juan", dirigiert von Lortzing, der damit seinen in Mannheim vom Komitee als Ehrengeschenk erhaltenen Taktstock feierlich einweihte.

Seine Leistungen als Kapellmeister blieben nicht unangefochten, wenn sie auch von anderer Seite warm anerkannt wurden; jedenfalls waren Klagen über mangelhafte Festigkeit im Zusammengehen von Sängern und Orchester im Anfang wenigstens nicht ganz unberechtigt. Die ersten Neuheiten, die herausgebracht wurden, Dorns „Schöffe von Paris" und Netzers „Mara" schlugen nicht ein, und an der unter seinen Augen entstehenden „Undine" ging der Direktor achtlos vorüber wie an Wagners „Rienzi" und „Holländer". So ertönte mancher Mißklang aus dem kleinen Orchester in Lortzings Brust, aber die Undine wurde doch endlich vollendet, und da sich Direktor Cornet in Hamburg erbot, die Oper zuerst zu geben, und Breitkopf & Härtel gleichzeitig den Klavierauszug erscheinen zu lassen sich bereit erklärten, faßte er wieder frohen Mut. Aber immer aufs neue mußte die Aufführung verschoben werden und erst am 25. April 1845 fand sie unter Lortzings persönlicher Leitung statt, nachdem Magdeburg schon vier Tage vorher die Oper heraus gebracht hatte.

Die Aufnahme in Hamburg war eine sehr ehrenvolle, in Magdeburg eine enthusiastische, dennoch fehlte es auch nicht an „lieblosen Berichten" über Lortzings Flug ins romantische Land, und allezeit ist „Undine" sein Schmerzens-

kind geblieben, denn auch später in Wien sind die Blätter arg „über das arme Wasserfräulein hergefallen".

Lortzing fand das sehr erklärlich, „denn wenn man der Oper auch alles mögliche aufbürdet, so wird man ihr doch wenigstens keinen italienischen Schlendrian nachsagen, und dieser Kram nur macht hier Glück". Hier ists deutlich ausgesprochen, daß Lortzing — so weit er es vermochte — in dem Kampfe gegen die seichten ausländischen Modeopern, die die deutschen Bühnen überschwemmten, gleichfalls eine Lanze brechen wollte.

Was er schuf, war freilich kein bahnbrechendes Werk wie „Tannhäuser", der gleichzeitig in Dresden entstand, bedeutet aber doch einen energischen Schritt in der gleichen Richtung schon durch die Wahl des Stoffes aus dem deutschen Märchenschatz. Demgegenüber muß es sehr besonnen und bescheiden genannt werden, daß Lortzing sein Können nicht überschätzte, sondern an der Form der Dialogoper festhielt und die bei Fouqué gar nicht vorkommenden komischen Figuren des Knappen und Kellermeisters einflocht. Es zeugt von seinem künstlerischen Sinn, daß er nicht den äußeren Rahmen seines Werkes sonderlich erweiterte, sondern seine Musik innerlich zu vertiefen suchte, und davon gibt die ganze Partitur redlich Zeugnis. Die systematische Verwendung des Leitmotivs, die viel farbenreichere Orchesterbehandlung, der kunstvollere Bau der Ensemblestücke und die tiefere Beseelung seiner musikalischen Sprache in den ernsten Teilen der Oper (es sei nur an das 3. Finale mit dem Schwanenchor erinnert) lassen nicht nur die ernsthafte Arbeit erkennen, sondern auch das reiche Innenleben, das in romantischen Tonbildern oft glücklichen Ausdruck findet. Allen kritischen Ausstellungen zum Trotz hat „Undine" sich behauptet und ist mit der Zeit zur am meisten gegebenen Lortzingschen Oper geworden.

Dem schönen Aufschwung, den Lortzings Leben und Schaffen bis zum Entstehen der „Undine“ genommen, sollte allzubald die trivialste Ernüchterung folgen. Von Hamburg zurückgekehrt, erhielt er die Kündigung seiner Kapellmeisterstelle, die er als eine Verletzung seiner Künstlerehre nicht weniger empfand als die Gleichgültigkeit gegenüber seiner neuen Oper. Dazu kamen die Geldsorgen, die sich mit dem Aufhören der Gage einstellten, trotzdem seine Opern überall gegeben wurden. Aber es gab damals noch keine Tantièmen, das Aufführungsrecht wurde jeder Bühne gegen ein geringes Honorar ein für allemal überlassen, und nur neue Werke konnten wieder etwas einbringen.

Ende November gab Lortzing im Theater ein großes Konzert, in dem er Neuheiten von Berlioz und Mendelssohn und das erste Finale aus seinem „Hans Sachs“ dirigierte. Es blieb ihm ein Überschuß von 270 Talern. „Deutschland läßt seine Komponisten nicht verhungern, habe ich doch wenigstens auf ein paar Monate wieder zu leben,“ schreibt er.

Am Hoftheater in Ballenstedt dirigiert er im Januar 1846 und im März in Leipzig seine „Undine“ und hat die Genugtuung, daß sie hier die erste Opernneuheit unter der neuen Direktion ist, die Erfolg hat.

Schließlich kamen auch langwierige und fast schon abgebrochene Verhandlungen mit Direktor Pokorny, der das Theater an der Wien gepachtet hatte und Lortzing als Kapellmeister engagieren wollte, zum Abschluß, indem er Lortzing verpflichtete, seine neue Oper „Der Waffenschmied“ in Wien zur Aufführung zu bringen und selbst zu dirigieren.

IV.

Mitte April traf Lortzing in Wien ein, da Ende des Monats „Der Waffenschmied“ herauskommen sollte; man hatte aber eben erst mit den Proben begonnen, die Jenny Lind und Tichatschek kamen noch zu Gastspielen, und erst am 30. Mai fand die Aufführung statt. Lortzing hatte wieder nach früherem Brauch ein nicht sehr poetisches, aber wirksames älteres Theaterstück, des ehemaligen Wiener Burgschauspielers F. W. Zieglers Lustspiel „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person“, zum Operntext umgewandelt, vieles Unsympathische entfernt oder freundlich gestaltet, und namentlich in Mariens Szene und Arie am Schlusse des ersten Aktes — die er ganz aus Eigenem hinzufügte — sich zu bemerkenswerter poetischer Stimmung erhoben. Wie im „Hans Sachs“ hatte er wieder ein Stück mittelalterlichen deutschen Bürgerlebens dargestellt und in Wort und Ton den rechten Ausdruck dafür gefunden. Bei aller Schlichtheit ist das Tongewand so reich an Wärme und Behaglichkeit, daß wohl niemand ahnt, dies Werk sei „in Kummer gezeugt, in Sorge geboren“.

Dem Gegenstand entsprechend, hat Lortzing höhere Ambitionen beiseite gelassen und sich begnügt ein heiteres Volksstück zu schaffen, dessen Liederverse ja auch in den Sprachschatz der Deutschen übergegangen und sprichwörtlich geworden sind, wie die Melodien dazu Gemeingut wurden. Es sei nur an den „Jüngling mit lockigem Haar“ und die „köstliche Zeit“ erinnert, an „Gern gäb' ich Glanz und Reichtum hin“, an das schelmische „Das kommt davon, wenn man auf Reisen geht“ und das lebensfrohe „Man wird ja einmal nur geboren“. Neu ist bei Lortzing im „Waffenschmied“, daß er in der Ouverture, in die sogar ein kleines Fugato verflochten ist, diesmal nur eigene

Themen verwendet — einzig das Arioso des Grafen ist der Oper entnommen. Zum erstenmale (seit der „Jagd") begegnen wir auch zwei selbständigen Entr'akten, die hier Mariens Arien variieren. Beachtenswert ist ferner der große Marsch im letzten Akt, dessen vornehm-ritterlicher Schwung sich von dem ausgeprägt bürgerlichen Charakter der übrigen Musik sehr glücklich abhebt. Etwas ähnliches hatte Lortzing bereits in dem feierlichen Marsch aus der „Schatzkammer des Ynka" geschaffen, der ein würdiges Seitenstück bildet.

Die Aufführung in Wien stand, Staudigl in der Titelrolle ausgenommen, nicht auf erster Höhe, aber Chöre und Orchester waren „präziser als sonst", und trotzdem bei der vorgerückten Jahreszeit der Besuch nicht sehr zahlreich war, gab es doch einen freundlichen Erfolg und — Lortzing wurde als Kapellmeister engagiert, wenn auch unter Bedingungen, die von vornherein ein Auskommen unmöglich erscheinen lassen mußten. Aber seine Musikerehre war wieder hergestellt, er war Kapellmeister an dem glänzenden Operninstitut, das der Hofoper Konkurrenz bot, und neue Werke mußten ja auch neue Honorare bringen. „Der Waffenschmied" verbreitete sich auch in der Tat rasch, und die Brust voll schöner Hoffnungen, arbeitete Lortzing nach seiner Heimkehr in Leipzig wieder an einer neuen komischen Oper.

Im Spätsommer erfolgte die Übersiedlung nach dem „schönen Wien", aber Enttäuschung auf Enttäuschung folgte. Für die deutschen Tonmeister fand er keinen Sinn „nur immer Dudelei und Trillerei", wie sie die Italiener brachten, wollte man. „Undine" versagte trotz der Neubearbeitung, und für sein neuestes Werk war kein Raum im Spielplan. So fand denn wieder in Leipzig, am 13. Dezember 1847, die Uraufführung statt.

„Zum Großadmiral" war nach einem Lustspiel von A. Duval bearbeitet, das in Ifflands Verdeutschung als „Heinrich V. Jugendjahre" in Deutschland viel gegeben wurde. Der englische Thronerbe sucht sich den Regierungssorgen und den Netzen der Häuslichkeit zu entziehen, indem er sich häufig zum Großadmiral abberufen läßt, bei dem eine Sitzung dringend nötig sei. Der „Großadmiral" ist aber ein Wirtshaus, in dem Prinz Heinz, als Matrose verkleidet, fröhlich zecht und zum Mißvergnügen seines Pagen, der als Singmeister der Wirtstochter Betty dort verkehrt, dem Mädchen den Hof macht. Dem Prinzen wird die Börse gestohlen, und als er einen kostbaren Ring als Pfand für seine Zeche geben will, wird er selbst für einen Dieb gehalten und mit dem Pagen gefangen genommen. Alles dies ist aber vom Vertrauten des Prinzen, Graf Rochester, so arrangiert worden, der, um Lady Claras, einer Hofdame, Hand zu erhalten, der Prinzessin versprochen hat, ihren Gatten von seiner Abenteuerlust zu heilen, was auch bestens gelang.

Seinem Prinz Heinz hat Duval leider keinen Falstaff an die Seite gestellt, aber in dem Schenkwirt Movbray tritt doch eine aus kernigem Holz geschnitzte Figur auf, die Lortzing ganz ins Seemännische übertragen und textlich wie musikalisch aus dem Vollen geschaffen hat. Der ganze zweite Akt, der im Wirtshaus spielt, ist ein echter Lortzing und atmet die ganze Frische seines Temperaments. Weniger behaglich fühlte sich der Meister auf dem Boden des Hofparketts, und so sind auch die den zweiten umgebenden beiden Akte etwas zu konventionell ausgefallen, wenn man auch vielem Hübschen und Feinerwogenen begegnet. Da ist gleich die Ouverture, die wie die zum „Figaro" in einem einzigen Allegrosatze unaufhaltsam dahinbraust, kein Thema aus der Oper verwendet und in der

Durcharbeitung durch Vergrößerung und Verkleinerung des Eingangsmotives zu interessieren weiß. Ein Bravourstück ist die Arie Movbrays mit der Schilderung der Seeschlacht, und auch die übrigen Nummern des zweiten Akts, das Unterrichtsduett, das leichtbeschwingte Quartett und das drängende Finale lassen bedauern, daß das Werk so gänzlich brach liegt. Trotz der freundlichen Aufnahme, die es in Leipzig fand, ging es nur über wenige Bühnen.

Eine interessante Umgestaltung hat es 1878 erfahren, als es auf dem Schultheater des Klosters Einsiedeln aufgeführt wurde. Da keine Frauenrollen vorkommen durften, wurde die Prinzessin in den Bruder verwandelt, und Rochester bewirbt sich bei ihm nicht um Lady Claras Hand sondern — um den Admiralshut. Betty wird der Sohn des Wirtes, der nun nicht den liebenswürdigen Lehrer besingt, sondern seiner Freude Ausdruck gibt, daß auch er Seemann werde dürfe. Man könnte meinen, die Bearbeitung stamme aus neuester Zeit, so viel Flottenbegeisterung ist darin ausgesprochen.

Das gesellige Leben in Wien zeitigte u. a. einen Männerchor zur Feier des Ritterschlages für den Orden der Löwenritter, eines Vorläufers der Schlaraffia wie der Leipziger Tunnel, und Lieder und Chöre auf Texte von J. N. Vogl; bald aber sollten ernstere Töne erklingen.

Das Frühjahr 1848 brachte den Ausbruch der Bewegung, die schon so lange gegährt hatte. Am 13. März erklangen die Glocken zum Straßenkampfe in Wien, und statt der Opernchöre studierte Lortzing jetzt im Theater den Studenten die von ihm komponierten Freiheitslieder ein („Neues Osterlied", „Das Lied vom Deutschen Kaiser" usw.). Am 31. Mai, einen Tag bevor Wagners „Gruß aus Sachsen an die Wiener" in der Zeitung erschien, begann Lortzing die Dichtung einer neuen romantischen

Oper, die die Zeitereignisse unmittelbar auf die Bühne brachte: „Regina". Natürlich mußte er sich, wenn er sein Werk aufgeführt wissen wollte, aller revolutionären Tendenzen enthalten, und so sehen wir denn wohl einen Arbeiterstreik und ein „Freikorps" von Aufrührern in die Handlung eingreifen, aber die Rebellen sind als eine ganz gemeine Räuberbande geschildert, über die gerechterweise die Ordnungspartei den Sieg davon trägt. Die Liebesintrige um die Tochter des Fabrikanten, die von dem verschmähten Liebhaber entführt, von dem bevorzugten aber befreit wird, ist schwächlich und romanhaft geschildert. Auch mancherlei Widerspruchsvolles in der Haltung der Personen ergab sich aus dem inneren Zwiespalt.

„Regina" ist bei Lebzeiten des Meisters nicht auf die Bühne gelangt, erst am 21. März 1899 fand die Uraufführung am Kgl. Opernhause in Berlin statt, nachdem Adolf L'Arronge eine Umarbeitung vorgenommen hatte, die die Handlung in die Zeit der Freiheitskriege verlegte und am Schlusse Blücher an der Spitze der schlesischen Armee unter den Klängen des Yorkschen Marsches auf der Szene erscheinen ließ. So war aus der Revolutionsoper eine patriotische Festoper geworden, die ihren Weg über die meisten Bühnen machte, allzubald aber wieder vom Spielplan verschwand, obwohl die Musik, namentlich wieder der zweite Akt mit dem frischen Dridibum-Liede des Tenorbuffos, im ganzen freundlich aufgenommen wurde und die Zurücksetzung keineswegs verdient.

Unter den Stürmen der Revolution brach Pokornys Opernunternehmen zusammen, und am 1. September 1848 stand Lortzing vollkommen aussichtslos in Wien ohne Engagement. Die Aufständischen wurden Herren der Stadt, aber am 31. Oktober eroberten die Kaiserlichen sie wieder zurück, und am 9. November wurde Robert Blum, der als

4*

Führer einer Deputation des Frankfurter Parlaments gekommen war, und den Lortzing noch wiederholt aufgesucht hatte, in der Brigittenau erschossen.

Unter diesen traurigen Ereignissen entstanden wieder ein paar heitere Werke Lortzings, deren eines ihn schon auf das triviale Gebiet der Lokalposse führte. „Vier Wochen in Ischl“ hieß eine dreiaktige Posse von J. K. Böhm, die am 18. März 1849 am Theater an der Wien zuerst gegeben wurde. Der musikalische Witz darin ist, daß jemand für seinen Hausball vier Musiker bestellt und vier Kontrabassisten mit ihren Instrumenten sich einstellen, was sehr lustig komponiert ist.

V.

Noch während der Arbeit an „Regina“ hatte Lortzing eine neue „komisch-romantische Zauberoper“ begonnen, die er am 14. März 1849 vollendete: „Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück“. Ohne Aussicht, sie in Wien zur Aufführung zu bringen, hatte er sich wieder nach Leipzig gewandt, und der neue Direktor des Stadttheaters, Rudolf Wirsing, lud den Komponisten zur Einstudierung und Leitung seines Werkes ein gegen ein Honorar von 100 Talern. Im April traf Lortzing ein, mußte aber wieder erst die Aufführung von Halevys „Tal von Andorra“ abwarten, ehe er an die Arbeit gehen konnte. Da erhob sich am 9. Mai in Dresden der Aufstand, der durch Richard Wagners Flucht und die Gefangensetzung von August Röckel, dem Gatten von Lortzings Kusine, das Freiwerden von zwei Kapellmeisterstellen zur Folge hatte. In Berlin starb zwei Tage darauf Otto Nicolai, und so schienen sich unvermutet Aussichten für Lortzing an beiden Orten, zu denen er in Beziehungen stand, zu eröffnen. Er bewarb sich sogleich schriftlich, begab sich auch selbst an

Ort und Stelle, aber wie er sich früher schon nach Guhrs plötzlichem Tode in Frankfurt vergebens um die Nachfolgerschaft bemüht hatte, so auch hier. In Dresden wurde August Krebs, in Berlin Heinrich Dorn engagiert, für Lortzing, dessen Opern überall auf dem Spielplan waren, fand sich kein Platz.

Am 25. Mai endlich fand die Aufführung von „Rolands Knappen“ statt und wurde „mit ungeheurem Jubel“ aufgenommen, trotzdem nur zwei Orchesterproben hatten stattfinden können und für die Ausstattung so viel wie nichts getan worden war. Die trüben Erfahrungen mit der „Undine“ hatten Lortzing nicht abgehalten, abermals das Märchenland zu betreten und das bekannte Musäussche Volksmärchen, das die Sagen vom Tischlein deck dich, vom Heckgroschen und dem unsichtbar machenden Käppchen (der Tarnkappe Siegfrieds entsprechend) vereinigt, als Oper zu bearbeiten. Auch hier hat Lortzing wieder vieles sympathischer als im Original gestaltet: Die alte Hexe, die den drei Knappen die Wundergaben als Lohn für verjüngende Liebesdienste spendet, ist in eine höchst würdige Königin der Berge verwandelt; die falsche Königin Uracca, die in verfänglichen Liebesabenteuern den Burschen ihre Talismane ablistet, wurde bei ihm zur Tochter des Königs, der anmutigen Prinzessin Isalda, die in treuer Liebe dem Knappen in die Heimat folgt, auch als sich offenbart, daß er kein Prinz, sondern niederer Abkunft ist. Anderseits hat die poetische Stimmung des Märchens Einbuße erlitten dadurch, daß politische Zeitanspielungen einflossen. Statt der behaglichen Lustigkeit, die sonst Lortzings Baßbuffofiguren verbreiten, muß diesmal die derbe Satire in der karikaturistischen Zeichnung des Königs Garsias des Weisen ergötzen, der sich so viel auf seine Gabe, „schöne Reden“ zu halten, zugute tut. Auch der chinesische Prinz Tutatu

erweckt keine Sympathie, die sich nur den charakteristisch unterschiedenen drei Knappen zuwenden kann.

Dennoch findet sich des echt Märchenhaften und harmlos Heiteren genug in der Oper, um ihre Wiederbelebung zu rechtfertigen. In ihrer absoluten Reinheit und naiven Komik könnte sie als Weihnachtsmärchen recht wohl auf den Bühnen fortleben. Die politischen Anspielungen hat Lortzing mit Rücksicht auf die Zensur zum Teil selbst wieder entfernt, auch würde sie heute kaum jemand mehr bemerken. Verwundert aber würde man hören, wie ein Trinklied Sarrons im ersten Finale fast wörtlich in Strauß' Operette „Die Fledermaus" wiederkehrt, wo es zu Beginn des zweiten Finales zum Lobe des Champagners erklingt. Lortzings Musik bringt neben den gewohnten Gaben seiner Muse manches bei ihm neue Tonbild, so den Eingang der Ouverture mit den mehrfach geteilten, in hoher Lage tremolierenden Violinen; auch verwendet er hier zum erstenmale die Harfe im Orchester. Wie in „Casanova" das Freiheitslied, so durchklingt hier das volkstümlich gehaltene, innige Heimatlied — von den drei Knappen gesungen — die ganze Oper. Das romantische Element erfüllt die ganze erste im Reich der Gnomen spielende Szene, und später erfreuen wie immer die frischen Ensemblenummern und lebendigen Finales. Auch Isaldas Arie mit Solo-Violine und Andiols Narren-Lied treten freundlich hervor.

Dem guten Erfolge der Rolandsknappen hatte Lortzing wiederum ein Engagement am Leipziger Theater zu danken, das ihm zunächst nur 40 Taler, vom Herbst ab aber $66^2/_3$ Taler Monatsgage gewähren sollte. Vom Juli ab sollte er neben Julius Rietz wirken, vom September ab dessen Stellung einnehmen, der sich auch um Berlin und Dresden beworben hatte. Nachdem auch er nicht gewählt worden war, lag ihm und auch den Leipziger Musikkreisen daran,

daß er in seinem Amt verbleibe. Direktor Wirsing mußte sich fügen, und kaum daß Lortzing sich in Leipzig wieder eingerichtet hatte, wurde ihm die Mitteilung, daß er sich auch ferner mit Rietz in die Direktion teilen müsse. Durch die Agitation für Rietz und auch durch die Haltung des Bühnenpersonals und Wirsings in seiner Künstlerehre sich verletzt fühlend und glaubend, er solle als fünftes Rad am Wagen dienen, nahm er vorschnell seine Entlassung, die ihm auch bereitwilligst gewährt wurde, und stand völlig verdienstlos da. Und nun begann für Lortzing die traurige Zeit, in der er, um Brot für die Familie zu schaffen, an kleinen Bühnen wieder als Schauspieler auftreten mußte; und er empfand es tief schmerzlich, daß man kam, nicht um den Darsteller, sondern um den Komponisten Lortzing auf der Bühne zu sehen. Ein trauriges Schauspiel!

Zunächst trat er in Leipzig selbst in zwei ihm zustehenden Benefizen während des Dezember auf, und so schwach das Haus besucht war, hatte er immerhin noch mehr eingenommen, als zwei Monatsgagen betragen haben würden. Anfang Januar eröffnete er ein Gastspiel in Magdeburg, wo er seinen „Wildschütz" dirigierte und dann dreimal spielte; in Halle dirigierte er „Zar" und „Wildschütz", in Gera (damals noch ein ganz untergeordnetes Privatunternehmen) spielte und dirigierte er wieder abwechselnd unter den niederdrückendsten Verhältnissen, ebenso in Lüneburg und Chemnitz: oft nur mit Mühe und Not von den mittellosen Direktoren seinen bescheidenen Honorar-Anteil herausdrückend.

Zwischendurch schrieb er wieder allerlei, aber zu nichts Größerem konnte er sich mehr aufschwingen. Ein „Cagliostro" (nach der Adamschen Oper) kam nicht über den Text-Entwurf hinaus. Ein Heft Lieder („Mein Aller-

seelenlicht", „Der Invalide", „Dorf Hammer", „Weinlied") erschien erst nach seinem Tode bei Whistling; vier andere Lieder („Seemanns Grab", „Mein Rock", „Die Sterne leuchten durch die Nacht", „Der deutschen Jugend gilt mein Lied") kamen bei Breitkopf & Härtel heraus, die freilich den Verlag seines Einakters „Die Opernprobe" ablehnten.

Einen Trauerchor („Herr der Welt, ein armer Pilger") komponierte er zum Begräbnis seines Freundes Herloßsohn (1849), und die Musik zu einem Einakter „Im Irrenhause" entstand 1850, gleichzeitig wohl auch eine nicht auffindbare Partitur zu dem Benedixschen Märchen „Die drei Edelsteine".

Wie zum Hohne eröffneten sich dann auch zuweilen glänzende Aussichten. So kam ein Antrag, seinen „Zar" mit Henriette Sontag und Lablache am Covent Garden in London zu dirigieren; die Freunde wollten ihn nach Paris schicken, damit er für dort eine Oper schreibe — nichts erfüllte sich. Da erschien es ihm schon eine Erlösung, daß er ein Engagement als Kapellmeister an das neue Friedrich-Wilhelmstädtische (jetzt Deutsche) Theater in Berlin mit 50 Taler Monatsgage erhielt, wo er hoffte eine Spieloper ins Leben rufen zu können. Am 17. Mai 1850 fand die Eröffnung mit einer Fest-Ouverture Lortzings, der noch heute vielgespielten in Es-dur, und drei Einaktern statt, von denen Lortzing „Die Zillerthaler" und „Peter Schlemihl" zu dirigieren hatte. Er fand eine sehr ehrenvolle Aufnahme und sah sich in seiner Vaterstadt als Tondichter hochgeachtet. Aber die Verhältnisse des Theaters blieben auf dem Possen-Niveau, und Lortzing selbst mußte froh sein, durch Gelegenheits-Kompositionen auf diesem Gebiete etwas verdienen zu können. So schrieb er zu einer einaktigen Posse seines Kollegen Otto Stotz

„Eine Berliner Grisette" noch eine niedliche Musiquette, ein Schneiderlied zu „Ein Mittwoch in Moabit", eine verloren gegangene Musik zu Rudolf v. Gottschalls „Ferdinand von Schill", einige Nummern zu Nestroys „Der Zerissene", zu Kotzebues „Graf Benjowsky" und mancherlei Einlagen, die nicht einmal honoriert wurden.

Seine letzte Schöpfung sollte ein patriotisches Lied sein, das als Einlage in Rudolf Genées Einakter „Müller und Schulze" gesungen wurde: „Das Lied vom 9. Regiment". Es feiert die Verteidiger Kolbergs im Jahre 1807, und seine eingängliche Melodie verbunden mit dem kräftigen Marschrhythmus eignen es zu einem rechten Volksgesang.

Den ersten Opernversuch im neuen Theater machte Lortzing zu seinem Benefiz am 18. Oktober 1850 mit den „Beiden Schützen", aber das Haus war so leer, daß von Lortzings Anteil nicht einmal der Vorschußrest gedeckt wurde. Im November folgte der „Wildschütz", doch Direktor Deichmann wollte die Mittel zum Ausbau des Opernunternehmens nicht aufwenden, und so hatte es sein Bewenden. Lortzing mochte mit Recht fürchten, daß sich das Theater auf Possen und kleine Stücke beschränken und seine Tätigkeit ganz entbehrlich werden würde, und mit Schrecken sah er dem Kündigstermin entgegen. Er sollte ihn nicht mehr erleben.

Am 20. Januar fand die Uraufführung seines letzten Opernwerkes in Frankfurt a. M. statt zum Benefiz für den Komiker Hassel. „Die vornehmen Dilettanten oder Die Opernprobe" lautete der Titel des Einakters, der nach Jüngers Lustspiel „Die Komödie aus dem Stegreif" bearbeitet war.

Hier wie dort ist die Handlung, daß der junge Baron

Reinthal dem Hause seines Onkels entflieht, um einer Konvenienzheirat zu entgehen, daß er gerade in das Haus der ihm bestimmten Braut gerät und sich, weil sie ihm gefällt, nebst seinem Diener Johann in der Maske von reisenden Sängern bei dem opernfreundlichen Grafen einführt. Wie der Entdeckung die Verlobung folgt und auch der Diener und das als Kapellmeister fungierende Kammermädchen ein Paar werden, ist, bis auf die Versetzung in die musikalische Sphäre, genau dem Stück entnommen. Eine leicht-flüssige und durchsichtige Musik begleitet die Handlung der kleinen Lustspieloper, für die Lortzing den rechten Konversationston anzuschlagen weiß. Dagegen heben sich die antiquierten Rezitative, in denen der Graf zu seiner Dienerschaft spricht oder in denen die vermeintlichen Sänger die opera seria parodieren, sehr wirksam ab.

Der flotten einsätzigen Ouverture, die sich wieder aus Themen der Oper zusammensetzt, folgt eine vom Kammermädchen dirigierte Orchesterprobe, nicht so drastisch wie die Kantatenprobe im „Zar", aber voll liebenswürdigen Humors. Der klassische Stil des Musikstücks versetzt sogleich in die zurückliegende Zeit und die Umwelt. Ein drolliges Duett des Dienerpaars, eine zierliche Ariette von der „Bestimmung", ein bewegliches Sextett und das die Handlung wirksam zu Ende führende Finale sind daneben die hervorragendsten Nummern der Partitur.

Von dem freundlichen Erfolge seiner letzten Oper sollte Lortzing keine Kunde mehr erhalten. Am Abend der Aufführung kam er, schon seit einiger Zeit an Beklemmungen und Blutandrang leidend, schon früh aus dem Theater und legte sich bald zu Bett. Am anderen Morgen machte ein Schlagfluß nach kurzem Todeskampfe seinem Leben ein Ende.

Auf dem Sophienkirchhofe an der Bergstraße wurde Lortzing am 24. Januar unter Beteiligung der ganzen Künstlerschaft Berlins mit reichen Ehren begraben. Ein von Meyerbeer, Dorn u. a. erlassener Aufruf, die mit 6 Kindern in Not zurückgebliebene Witwe Lortzings durch Sammlungen und Veranstaltung von Aufführungen zu unterstützen, ergab wenigstens soviel, daß sie vor Hunger geschützt war. Nach schweren Leiden starb die treue Lebensgefährtin am 13. Juni 1854.

Wie Lortzing im Grabe wuchs, bezeugen außer der wachsenden Zahl der Aufführungen seiner Werke auch die ihm gewidmeten Denkmäler und Erinnerungszeichen. Zunächst war es sein Grab, das, anfangs nur durch eine einfache Porzellantafel bezeichnet, 1859 durch die Mitglieder des Braunschweiger Hoftheaters mit einem würdigen, Lortzings vom Bildhauer Dehns modelliertes Medaillonportrait tragenden Monument geschmückt wurde. Ihm wurde in neuerer Zeit der von Max Ring und Düringer stammende Spruch, der auf der Porzellantafel stand, eingemeißelt:

„Sein Lied war deutsch und deutsch sein Leid,
Sein Leben Kampf mit Not und Neid.
Das Leid flieht diesen Friedensort,
Der Kampf ist aus, sein Lied tönt fort!"

In Münster wurde dann an seinem Wohnhause eine Gedenktafel angebracht; die Stadt Berlin folgte 1889, dann Coburg und Wien; mit Lortzings Reliefportraits wurden das Foyer des Osnabrücker und des Leipziger Stadttheaters geschmückt, und in den meisten größeren Städten Deutschlands findet sich eine Lortzingstraße. 1901 wurde in Pyrmont das erste, von Jos. Uphues geschaffene, Lortzing-Denkmal enthüllt, 1904 das zweite in Detmold (von Rud. Hölbe), 1906 das dritte, Lortzing in ganzer

Figur darstellend, von Gustav Eberlein in Berlin. Eine Gedenktafel mit Portrait wurde außerdem am 100. Geburtstage an seinem Geburtshause angebracht. So hat die Nachwelt dankbar das Andenken des Meisters geehrt, der im Herzen des Volkes sich selbst das schönste Denkmal errichtet hat, dessen schlichte Lieder nicht verklingen werden, solange es Deutsche gibt. Prinz Emil von Schoenaich-Carolath hat ihn beim ersten Pyrmonter Lortzing-Musikfest in folgenden Versen verherrlicht:

„Der Sänger schläft! Doch seiner Harfe Schlag,
Sein Lebensbild, rauscht in den hellen Tag,
Zur Sonne schwang sein Genius die Leier,
Die Glut, davon des Sängers Herz geloht,
Sprengt jedes Grab und spottet jedem Tod,
Es lebt sein Geist mit uns bei dieser Feier.

So weit der Sturm durch deutsche Eichen rauscht,
So weit als Menschen Liebesschwur getauscht,
So weit ein Schwert der Freiheit zugeschwungen,
Steigt Meister Lortzings goldner Liederchor
Mit Lenzgewalt aus deutschem Herz empor,
Dem Lieb, der Lust, dem Vaterland gesungen.

Verzeichnis der Werke von Albert Lortzing.

Chorwerke.

Hymne „Dich preist, Allmächtiger“
Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi“
Jubelkantate zur Logenfeier (auch Schillerkantate)
} für Soli, Chor und Orchester. (Unveröffentlicht.)

Bühnenwerke.

a) Opern.

Ali Pascha von Janina oder Die Franzosen in Albanien. 1824. (In neuer Bearbeitung von G. R. Kruse. Buch: Breitkopf & Härtel. Klavierauszug: Universal-Edition.)
Die Jagd (nach Weiße-Hiller neu bearbeitet) 1830. (Buch: Reclam Nr. 4556.)
Die beiden Schützen. 1835. (Buch und Klav.: Breitkopf & Härtel.)
Die Schatzkammer des Ynka. 1836. (Verschollen.)
Zar und Zimmermann oder Die zwei Peter. 1837. (Buch und Klav.: Breitkopf & Härtel.)
Caramo oder Das Fischerstechen. 1839. (Unveröffentlicht.)
Hans Sachs. 1840. (Buch und Klav.: Breitkopf & Härtel.)
Casanova. 1841. (Buch und Klav.: Breitkopf & Härtel.)
Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur. 1842. (Buch und Klav.: Breitkopf & Härtel.)
Undine. 1845. (Buch und Klav.: Breitkopf & Härtel.)
Der Waffenschmied. 1846. (Buch u. Klav.: Breitkopf & Härtel.
Zum Großadmiral. 1847. (Buch u. Klav.: Breitkopf & Härtel.)
Regina. 1848. (In neuer Bearbeitung von A. L'Arronge. Buch und Klav.: Bote & Bock.)

Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück. 1849. (In neuer Bearbeitung von G. R. Kruse. Buch: Reclam 4847. Musik unveröffentlicht.)
Die Opernprobe oder Die vornehmen Dilettanten. 1850. (Buch: Reclam 4272. Klavierauszug: Universal-Edition.)
Text-Entwürfe: Der Amerikaner. Cagliostro.

b) Singspiele, Possen, Schauspielmusiken.

Musik zu Kotzebues Schauspiel Der Schutzgeist. (Verschollen.)
" " Sachs' Liederspiel Die Hochfeuer oder Die Veteranen. 1828. (Verschollen.)
Musik zu Grabbes Tragödie Don Juan und Faust. 1829. (Unveröffentlicht.)
Musik zu Scribes Schauspiel Yelva, die russische Waise. 1832. (Unveröffentlicht.)
Der Pole und sein Kind oder Der Feldwebel vom 4. Regiment. Liederspiel. 1832. (Buch und Klavierauszug vergriffen.)
Der Weihnachtsabend. Singspiel. 1832. (Buch: Breitkopf u. Härtel. Musik unveröffentlicht.)
Szenen aus Mozarts Lebens. Singspiel. 1832. (Unveröffentlicht.)
Andreas Hofer. Singspiel. 1832. (Unveröffentlicht).
Musik zu Smidt's Festspiel Uranias Festmorgen. 1842. (Unveröffentlicht.)
Musik zu Goethes Faust. (Bruchstücke. Unveröffentlicht.)
" " Böhms Posse Vier Wochen in Ischl. 1848. (Unveröffentlicht.)
Musik zu Benedix' Märchen Die drei Edelsteine. (Verschollen.)
Musik zu Im Irrenhause. 1850. (Eine Buffo-Arie daraus bei Schlesinger.)
Musik zu Stotz' Posse Eine Berliner Grisette 1850. (Zwei Lieder daraus bei Schlesinger.)
M[illegible] zur Posse Ein Mittwoch in Moabit. 1850. (Unver-[illegible]ntlicht.)
[illegible] Gottschalls Drama Ferdinand v. Schill. 1850. (Ver-[illegible]n.)
[illegible]estroys Posse Der Zerrissene. (Unveröffentlicht.)
[illegible]tzebues [illegible]hauspiel Graf Benjowsky. (Unver-[illegible]t.)

Theater-Gesänge.

Lied des Serini aus „Viola" von Auffenberg (Tessaro-Verlag).
" „Alles will jetzt größer sein" von Drobisch (Schlesinger).
" „Der Rotkopf" von Reger. Einlage zu Nestroys „Talisman". (Siegel.)
" „Zwar hat der Schönheit und der Tugend". Einlage zu Halevys Oper „Die Dreizehn" (Breitkopf & Härtel).
" „'s kommt alles im Leben auf Grundsätze an" (Koffka).
" „Bescheidene Fragen". Einlage zu Bäuerles Posse „Staberls Reiseabenteuer". (Beilage der Theaterlokomotive.)
„Das neunte Regiment", Lied mit Chor. Einlage zu Genée's „Müller und Schulze". (Verlagsanstalt.)
„Jubelhochzeit", Duett für Sopran und Baß. (Verschollen.)
Quodlibet zu Nestroys „Einen Jux will er sich machen". (Unveröffentlicht.)
Quodlibet zu Haffners „Der verkaufte Schlaf. (Verschollen.)
Zwei komische Quodlibets (C. A. Klemm).
„Figaro". Sammlung launiger und scherzhafter Gesänge, herausgegeben von Lortzing (Wunder).
Darin enthalten:
Drittes Quodlibet.
Lied „Süße Erinnerung". Einlage zu Nestroys „Lumpaci".
Lied „'s kommt auf die Art und Weise an". Einlage zu Nestroys „Zu ebener Erde und im ersten Stock."
Quodlibet-Duett für Mauser und Margarethe. Einlage zu Schneiders „Der reisende Student".

Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

„Die Bürgschaft" von Schiller. (Verschollen.)
„In der Väter Hallen ruhte", Romanze von Stollberg. (Verschollen.)
„Meine Haare" von Gaudy. (Verschollen.)
„Lied und Liebe", von Vogl. (Tessaro-Verlag.)
„Mein Wunsch" von Vincke. („Figaro", Wunder.)
„Die Post" von Vogl. (Müller, Wien.)
„Lieb und Leben" von Vogl. (Fürstner.)
„Ständchen". (Schuberth.)

„Seemanns Grab“ von Vogl.
„Mein Rock“ von Gaudy.
„Die Sterne leuchten durch die Nacht“ von Apel.
„Der deutschen Jugend gilt mein Lied“ von Mödinger.
(Breitkopf und Härtel.)

„Mein Allerseelenlicht“ von Vogl.
„Der Invalide“ von Bube.
„Dorf Hammer“ von Körner.
„Weinlied“.
(Whistling.)

Acht Logenlieder. (Loge zu Osnabrück.)

Männerchöre.

„Ahnungsvoll, hoffnungsvoll, glaubensvoll“. Zur Feier des Ritterschlages für den Orden der Löwenritter in Wien. (Unveröffentlicht.)
„Herr der Welt, ein armer Pilger“, Trauergesang von Kaiser. (Unveröffentlicht.)
Tunnellied „Die Frauen und Mädchen“. (Unveröffentlicht.)
„Abschied“, „Morgen wieder“ von Vogl. (Unveröffentlicht.)
„Scheiden, Leiden“, „Spielmannslied“ von Geibel. (Unveröffentlicht.)
Albumblatt „Lebe wohl und zufrieden“, Kanon für 4 Stimmen.
„Würde der Frauen“ von Schiller.

„An den Frühling“ von Schiller.
„Du mit dem Frühlingsangesichte“ von Bürger.
„Des Hauptmanns Wunsch“ von Vincke.
„Walzerlied“ von Vogl.
„Das hab' ich“ von Enck von der Burg.
„Gratulation“ von O. v. Teubern.
„Der Neuvermählten“ von Sydow.
„Die verlorene Rippe“ von Neuendorff.
(C. A. Klemm.)

„Sieg der Freiheit oder Tod“ von Herloßsohn. (Koffka. Vergriffen.)

„Neues Osterlied“ von Rick (auch mit Orchester.)
„Deutsches Studentenlied“ von Fischer.
„Das waren die braven Studenten“ von Buchhaim.
„Das Lied vom deutschen Kaiser“ von Jurende.
(Haslinger.)

Für Gemischten Chor.

„Das Mädchen aus der Fremde“ von Schiller. (Haslinger. Vergriffen.)
„Elisabethen-Walzer“ von Strauß, für Chor arrangiert. (Hofmeister.)
Schillers „Lied an die Freude“ von Schulz, für Chor und Orchester arrangiert. (Unveröffentlicht.)

Für Orchester.

Ouverture alla Turca. (Verschollen.)

Konzertstück (Variationen) für Klappenhorn.
Potpourri („Fra Diavolo“) für Klappenhorn.
Jubel-Ouverture über den Dessauer Marsch.
Warme-weeche-Bretzel-Walzer.
(Unveröffentlicht.)

Fest-Ouverture in Es-dur zur Eröffnung des Friedrich-Wilhelmstädt. Theaters (Philipp).
Eine im Nachlaß aufgeführte Ouverture in G-dur und eine Polacca sind verschollen.

Von Georg Richard Kruse erschien ferner:

Albert Lortzing, Gesammelte Briefe. Regensburg, Gustav Bosse.
Lortzing-Lieder. Zwei Hefte. Berlin, Tessaro-Verlag.
Otto Nicolai. Ein Künstlerleben. Reich illustrierte Biographie des Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor“. Verlag Berlin-Wien. Berlin SW. 48.
Otto Nicolai, Musikalische Aufsätze. Zum erstenmal herausgegeben. Regensburg, Gustav Bosse.
Anneken vom Mönchgut. Ein Heiratspiel auf Rügen in 4 Aufzügen. Verlag W. Süsserott, Berlin W.
Die Herzlosen. Lustspiel in 1 Aufzug. Reclams Universal-Bibl. Nr. 2617.
Der Klarinettenmacher. Oper in 2 Aufzügen. Musik von Friedrich Weigmann. Verlag Ahn & Simrock, Berlin W.

BREITKOPF & HÄRTELS MUSIKBÜCHER

In dieser Sammlung werden wertvolle Werke über die musikalische Kultur alter und neuer Zeit — in biographischer, historischer, theoretischer und pädagogischer Hinsicht — zusammengefaßt.

Emanuel d'Astorga von Hans Volkmann.

I. Band: DAS LEBEN DES TONDICHTERS. IV, 216 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden in Leinwand M. 5.—, in echtem Leder M. 6.—.

Auf Grund zahlreicher bisher unbekannt gebliebener Urkunden gibt der Verfasser eine neue Darstellung vom Leben des Meisters Astorga, der einer vornehmen spanischen Familie entstammte. Von der Geburt Emanuels in Sizilien bis zu seinem Verschwinden in Spanien zieht sein Leben in interessanten Einzelbildern an uns vorüber. Schilderungen der Musikübung in den Städten, wo sich Astorga aufhielt, sind eingefügt, darunter ist besonders die des Musiklebens in Palermo um 1700 bemerkenswert.

Johann Sebastian Bach von Philipp Wolfrum.

I. Band: BACHS LEBEN, DIE INSTRUMENTALWERKE. 2. Aufl. Mit 15 Vollbildern und 10 Faksimiles. VIII, 184 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

II. Band: J. S. BACH ALS VOKALER TONDICHTER. Mit 1 Vollbild, 10 Notenbeilagen und 10 Faksimiles. IV, 217 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Wie alle Arbeiten des bekannten Heidelberger Gelehrten ist das Buch von scharf geprägter Eigenart und nimmt energische, selbständige Stellung zu der so viel behandelten Bachfrage. Speziell die bahnbrechenden Untersuchungen André Pirros werden beleuchtet und mannigfach ergänzt.

Jugendbriefe Robert Schumanns, herausgegeben von Clara Schumann. 4., durchgesehene Auflage. IV, 315 S. 8⁰. Geh. M. 6.—, geb. in Halbpergament M. 7.—, in Leder M. 8.—.

Der ganze Jugendmut Schumanns, sein ungebundenes, so anziehendes, von echtem Humor verklärtes Wesen tritt uns in dieser Briefsammlung entgegen. Das Köstlichste in ihr sind die Auszüge aus Briefen an Clara Schumann — die Geschichte der Liebe des Künstlers zu seiner weltberühmten Gattin.

Die Symphonie nach Beethoven von Felix Weingartner. 3., vollständig umgearbeitete Auflage. IV, 113 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Die Gelegenheit, eine dritte Auflage der vorliegenden Abhandlung zu veranstalten, hat der Verfasser mit besonderer Freude ergriffen, sehnte er sich doch schon lange danach, seine Äußerungen über Brahms einer gründlichen Revision zu unterziehen. Der Stoff ist im übrigen übersichtlicher geordnet, vieles weggelassen, noch mehr hinzugefügt worden, so daß eine vollständige Umgestaltung, wenigstens was die äußere Form betrifft, dabei herausgekommen ist.

Franz Liszts Gesammelte Schriften, Volksausgabe, 4 Bände in 2 Doppelbänden. Beide Doppelbände geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 8.—, in echtem Leder M. 10.—.

I. Band: CHOPIN. Liszts berühmtes Werk über den großen Klavierpoeten in der umgeänderten 3. Ausgabe, übersetzt von La Mara. VIII, 176 Seiten. 8⁰.

II. Band: WAGNER. Zusammenstellung aller Schriften Liszts über Wagner nach der Übersetzung von L. Ramann. VIII, 244 Seiten. 8⁰.

III. Band: DIE ZIGEUNER UND IHRE MUSIK IN UNGARN. Das viel angefeindete Buch in wiederhergestellter Urform nach Peter Cornelius. VI, 173 Seiten. 8⁰.

IV. Band: AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN. Enthält das Wichtigste von Liszts sämtlichen übrigen Schriften, zusammengestellt von J. Kapp. VI, 402 Seiten. 8⁰.

Die Anschaffung der großen Ausgabe war für viele infolge des immerhin ziemlich hohen Preises nicht möglich; durch die vorliegende wohlfeile Ausgabe ist nun einem jeden der reiche Inhalt der Lisztschen Gedankenwelt mühelos erschlossen: So bedeutet diese Ausgabe ein Ereignis auf musikliterarischem Gebiete; das fördernd und belebend auf die Kenntnis Franz Liszts und seiner Kunst wirken wird.

Franz Liszts Symphonien und symphonische Dichtungen. Erläuterungen herausg. von Alfred Heuß. Band-

Ausgabe der „Kleinen Konzertführer". 195 S. 8⁰. Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Obwohl Liszts symphonische Dichtungen und Symphonien bekanntlich Programmschöpfungen sind und größtenteils von Liszt selbst ein erläuterndes Vorwort erhalten haben, sind eingehendere Erläuterungen für die allermeisten Hörer zum bessern Verständnis dieser exklusiven Programmwerke doch fast unbedingt nötig. Solche bieten die hier zu einem Bande vereinigten „Erläuterungen zu Franz Liszts Symphonien und symphonischen Dichtungen", die aus der Feder berufener Lisztkenner stammen (Heuß, Kretzschmar, v. Mojsisovics, Münzer, Pohl). Die verschiedene Autorschaft, entfernt davon, der Sammlung zum Nachteil zu gereichen, gibt ihr vielmehr einen besonderen Reiz, und zudem wird niemand in der Betrachtung und Beurteilung des Lisztschen Schaffens eine gewisse Einheitlichkeit vermissen.

Liszt und die Frauen von La Mara. Mit 23 Vollbildern, VIII, 321 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

Wie Liszt geliebt hat und geliebt wurde, was er als Freund gewesen, wie sein adeliger Sinn, seine große Seele sich bewährte in Freud und Leid derer, die ihm teuer waren, davon zeugen die Blätter dieses Buches, und in der Gestalten Fülle, die ihn umgab, erhebt sich lebendig seine eigene hohe Gestalt in ihrer schönen Menschlichkeit.

Liszt-Brevier von Dr. Julius Kapp. Mit 6 Abbildungen. VIII, 104 Seiten. 8⁰. In Pappband gebunden M. 2.—.

Nachdem ein einleitender Abschnitt den Leser mit den Eigentümlichkeiten von Liszts literarischer Tätigkeit bekannt gemacht und ihn in das Verständnis der Werke eingeführt hat, tritt dieser in den Bannkreis der Lisztschen Kunstwelt selbst ein. Um von dieser ein möglichst lebendiges Bild zu geben, sind den Aussprüchen aus den Schriften auch noch die wertvollsten Stellen aus den Briefen des Meisters (sämtlich in deutscher Sprache) zugesellt.

Richard Wagner an Theodor Apel, Briefe. Herausgegeben von Theodor Apel. VIII, 95 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 3.—, in Halbpergament mit Golddruck M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Der Briefwechsel umfaßt die Jahre 1832—1836. Von seinem böhmischen Aufenthalt und der Situation, in der seine erste Operndichtung entstand, führt er uns über Würzburg, Lauchstädt, Rudolstadt nach Magdeburg, wo Wagner bis zum Frühjahr 1836 als Musikdirektor tätig war. Über das Werden seiner Werke — der Feen, des Liebesverbots, der Ouvertüre zu dem Drama Theodor Apels „Columbus" und der kleinen Gelegenheitsarbeiten — berichtet er ebenso ausführlich, wie über die schwierige und oft so unerquickliche Tätigkeit als Musikdirektor.

Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Franz Liszt. 3., erw. Aufl. (Volksausg.), herausgeg. v. Erich Kloß

Zwei Teile in einem Band. I. Teil 1841—1853. VI, 351 Seiten. 8⁰. II. Teil 1854—1882. II, 346 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 5.—, in biegsamem Leinenband M. 6.—, in echtem Leder M. 7.50.

Als notwendig gewordene Publikation sind die vollständigen Briefe Richard Wagners an Franz Liszt in einer Volksausgabe erschienen, die genau nach dem Originalwortlaut revidiert worden ist. Ungemein bedeutungsvoll ist auch die Rekonstruktion zahlreicher Briefstellen, die beim ersten Erscheinen des Buches in Rücksicht auf zahlreiche damals noch lebende Persönlichkeiten wegfallen mußten. Der Briefwechsel ist bis zum Tode Richard Wagners fortgeführt worden.

Richard Wagner über „Tristan und Isolde“. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. XXXII, 390 S. 8⁰. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50.

Der Verfasser will den zahlreichen Freunden der Wagnerschen Kunst gerade mit dieser Sammlung etwas Besonderes bieten. „Tristan und Isolde“ hat dem Meister mancherlei Sorge gebracht; er schuf aber das Werk mit solch einer Glut der Begeisterung, die uns vor allem in den feurigen brieflichen Ergüssen an seine edle Freundin Mathilde Wesendonk entgegenströmt.

Das vorliegende Werk ist übersichtlich in vier Teile gegliedert: der erste bringt Wagners Aussprüche über „Tristan“ in seinen Briefen, der zweite die in den Schriften enthaltenen; im dritten Abschnitt finden wir die Mitteilungen über „Tristan“ aus der Autobiographie „Mein Leben“, und der letzte Teil bietet viel des Interessanten, was der Meister im anregenden Unterhaltungsgespräch über sein Werk äußerte. Ein kurzer Anhang beschließt das Ganze.

Richard Wagner über „Die Meistersinger von Nürnberg“ von Erich Kloß. Aussprüche Richard Wagners über sein Werk in Schriften und Briefen. IV, 86 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Wir bemerken hier, wie Richard Wagner in seinen Schriften und Briefen selbst der beste Führer durch sein Werk ist — sowohl für das Publikum, wie auch für die mitwirkenden Künstler.

Richard Wagner über den Ring des Nibelungen. Aussprüche des Meisters über sein Werk in Schriften und Briefen. Begonnen von Erich Kloß. Fortgesetzt und mit Anmerkungen versehen von Hans Weber. XII, 132 Seiten. 8⁰. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Erich Kloß hat die vorliegende Arbeit wenige Tage vor seinem Tode begonnen, um sie seinen zuvor erschienenen Zusammenstellungen der Aussprüche Richard Wagners über „Lohengrin“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“ anzureihen. Nun hat sie ohne ihn weitergeführt und vollendet werden müssen.

Die Fülle des Materials war naturgemäß beim „Ring des Nibelungen“ unvergleichbar größer und erforderte eine enger begrenzte Auswahl, um im geeigneten Rahmen bleiben zu können. Das Statthafte solcher Beschränkung liegt in der offenen Absicht der Herausgabe: die Beschäftigung mit den Schriften und Briefen des Bayreuther Meisters nicht entbehrlich, sondern erforderlich zu machen. Die Quellen sollen nicht erschöpft, sondern eindringlich zu ihnen hingeleitet werden.

Richard Wagner über „Parsifal“. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. XLVIII, 221 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Die freundliche Aufnahme der Arbeit über „Tristan und Isolde“ seitens der Kritik hat den Verfasser veranlaßt, eine ähnliche über „Parsifal“ herauszugeben. Und dem besonders regen Interesse, dem dies letzte und erhabenste Werk des Bayreuther Meisters augenblicklich in allen Kreisen der begeisterten Bewunderer der Wagnerschen Tonschöpfungen begegnet, dürfte eine Sammlung der Aussprüche des Meisters gerade über den „Parsifal“ wohl allseitig mit Freuden begrüßt werden. Der ziemlich reiche Stoff ist ebenso, wie im „Tristan“, in vier Teile gegliedert; eine Einführung über den Werdegang und die Schicksale des Werkes, ferner kurzgefaßte Überschriften in Registerform, sowie zahlreiche erläuternde Fußnoten und ein ausführliches Namen- und Sachregister erhöhen den Wert und die Brauchbarkeit des Buches wesentlich.

Richard Wagner. Parsifal. Dichtung—Entwurf—Schriften. IV, 100 Seiten. 8⁰. Geheftet Mk. 1.—, gebunden in Pappband Mk. 1.50.

In diesem Bändchen sind aus Richard Wagners Schriften die Stücke zusammengefaßt, die sich auf sein letztes Drama, das Bühnenweihfestspiel »Parsifal«, beziehen. Der Stoff, seine Bearbeitung, die Dramatisierung und Inszenierung dieses großen Werkes hat den Meister bekanntlich über 25 Jahre in Anspruch genommen, vom Karfreitag 1857 bis zu seinem Ende 1883. Dieses große Material hat Herr Professor R. Sternfeld, der Herausgeber dieses Bändchen, hier in kurzgefaßter und übersichtlicher Weise derartig zusammengestellt, daß ein jeder einen tiefen Einblick in die Werkstätte des schaffenden Genius erhält.

Richard Wagner. Ausgewählte Schriften über Staat und Kunst und Religion (1864—1881). Mit einem Vorwort von Hans Freiherr von Wolzogen. 2. Aufl. XVIII, 241 Seiten. 8⁰. Geh. Mk. 1.50, geb. in Pappband M. 2.—.

Zum zweiten Male gehen »Wagners Ausgewählte Schriften« in neuer, moderner Ausstattung in die Welt. Für jeden Gebildeten ist es unerläßlich zu wissen, was Richard Wagner, der größte Komponist seiner Zeit, über die

Kunst und alles, was mit ihr zusammenhängt, in so ausgiebiger Weise ein reiches Leben hindurch zu sagen gehabt hat. Das alles ist in dem Bande dieser Schriften enthalten, deren früheste, von 1864, der Künstler dem Könige Ludwig weihte, um ihm die Kunst zu zeigen, und deren letzte, von 1881, er dem deutschen Volke hinterließ.

Richard Wagner, Über das Dirigieren. IV. 83 Seiten. 8°. Geheftet M. —.50, gebunden in Pappband M. 1.—.

In dieser Schrift geißelt Wagner, ohne Rücksicht auf den Ruhm gefeierter Kapellmeister, mit großer Schärfe und überlegener Ironie die Verständnislosigkeit, Oberflächlichkeit und Gleichgültigkeit der meisten deutschen Dirigenten und ihre Unfähigkeit, sich aus der Gewohnheit des Hergebrachten zu feurigen und anregenden Leistungen zu erheben. Dem entgegen stellt er seine Meinung über das Dirigieren bedeutender Tonstücke, besonders der Symphonien Mozarts und Beethovens und der Ouvertüren Webers und endlich einige seiner eigenen, von den Dirigenten arg mißverstandenen Werke.

Die Schrift wirft ein Licht auf die musikalischen Strömungen der Zeit seit Beethovens Tod und charakterisiert die Wandlung im Wesen der ausübenden Musiker in Deutschland.

Richard Wagner, Zukunftsmusik VIII, 60 Seiten, 8°. Geheftet M. —.50, gebunden in Pappband M. 1.—.

Die vorliegende Schrift ist eines der zahlreichen Bekenntnisse, in denen Wagner immer wieder sich und seinen Freunden Rechenschaft abzulegen sich gedrungen fühlte; sah er sich und sein hohes Streben in einer fremden und wiederstrebenden Welt, unverstanden und verkannt, so wollte er, wenn nicht die unbelehrbare Öffentlichkeit, so wenigstens die Freunde, die ihm hie und da erwachsen und mit Liebe entgegengekommen waren, durch Aufschlüsse über sein Wenden und Wollen aufklären.

Richard Wagner, Das Judentum in der Musik. — Aufklärung über das Judentum. 8°. Geheftet ca. M. —.50, gebunden in Pappband ca. M. 1.—.

Richard Wagners Aufsatz »Das Judentum in der Musik« ist die bekannteste und meistgenannte seiner literarischen Arbeiten, die seinerzeit ein ungeheures Aufsehen hervorrief; die Arbeit besteht aus zwei Abschnitten, deren Abfassung durch zwei Jahrzehnte getrennt ist. Der erste wurde im Sommer 1850 geschrieben und erschien Anfang September in der »Neuen Zeitschrift für Musik« unter Pseudonym, der zweite in der Form eines Briefes an Frau von Muchanoff vom 1. Januar 1869, ist Ende 1868 verfaßt worden. In neuerer Zeit hat eine Schrift wohl noch nie einen solchen Lärm hervorgerufen; wochenlang war in der Öffentlichkeit von nichts anderem die Rede. Noch heute hat die Schrift ihre Bedeutung, einesteils als wichtige Urkunde ihrer Zeit und anderenteils als ein charakteristisches Dokument für ihren freimütigen Verfasser.

Richard Wagner. Sein Leben in Briefen. Eine Auswahl aus den Briefen des Meisters mit biographischen Einleitungen hrsg. v. Dr. Carl Siegmund Benedict. Mit einem Bildnis, VIII, 472 Seiten. 8°. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.50.

In den 17 Bänden Wagnerscher Briefe, die uns jetzt vorliegen, findet sich ein Material angesammelt, das uns das Leben und Streben des Genius, seine Leiden und seine Triumphe zwar nicht lückenlos, aber mit einer Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit ohnegleichen widerspiegelt. Um auch denen die wichtigsten Teile dieses Lebens- und Charakterbildes nicht vorzuenthalten, denen aus äußeren Gründen die Erwerbung der ganzen Sammlung nicht möglich ist, haben wir diesen Auswahlband Wagnerscher Briefe unter dem Titel »Wagners Leben in Briefen« erscheinen lassen. In diesem Band sind, in chronologischer Anordnung und mit verbindendem Text versehen, diejenigen Briefe vereinigt, die für die Beurteilung Wagners, des Menschen und des Künstlers, von besonderer Bedeutung sind, in denen sich sein Denken und Fühlen, seine Kunst- und Lebensanschauung am klarsten und charakteristischsten äußert. Es dürfte dieses Buch daher hervorragend geeignet sein, die noch immer zu wenig gekannte menschliche Persönlichkeit des Bayreuther Meisters unserem Volke nahe zu bringen. Die Herausgabe ist im Einverständnis mit dem Hause Wahnfried auf Anregung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen erfolgt.

Richard Wagner als Vortragsmeister (1864—1876). Erinnerungen von Julius Hey. Herausgegeben von Hans Hey. Mit 3 Bildnissen und 2 Faksimiles. XII, 253 Seiten. 8°. Geh. M. 6.—, gebunden in Leinwand M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

In lebhafter Art schildert der Verfasser die Zeit von seiner ersten Begegnung mit Wagner im Jahre 1864 bis zum Abschluß der Bayreuther Festspiel-Vorproben 1875/1876, zu denen er als gesangstechnischer Beirat von Wagner berufen worden war. — Der rege Gedankenaustausch der beiden Männer, sowie die detaillierte Schilderung einiger intimer Proben Wagners mit seinen Sängern bieten jedem Künstler eine Fülle von Anregung.

Rosa Sucher, Kgl. Preuß. Kammersängerin. **Aus meinem Leben.** Mit 4 Bildnissen. IV, 95 S. 8°. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

In dem vorliegenden Werke hat die große Wagnersängerin Frau Professor Rosa Sucher geb. Hasselbeck ihre Lebenserinnerungen niedergelegt. Schon von Kind auf zeigte die Künstlerin große Neigung für Gesang; sie gewährt dem Leser in den vorliegenden Blättern Einblick in die mit ernster Arbeit und unermüdlicher Schaffensfreude erfüllten Studienjahre und führt ihn in lebendigen Schilderungen durch die ganze Zeit ihres vielbewunderten künstlerischen Schaffens bis zu den größten Erfolgen ihrer glänzenden Bühnenlaufbahn.

Das Buch ist mit vier vortrefflichen Bildnissen versehen, von denen je eines Rosa Sucher in der Rolle als »Isolde«, »Brünhilde« und »Evchen« darstellt.

Stephen Heller, von Rudolf Schütz. Ein Künstlerleben. Mit 5 Abb. X, 140 Seiten. 8°. Geh. M. 3.—. geb. in Leinen M. 4.—.

Diese Lebensbeschreibung stellt das Leben und Wirken Stephen Hellers zum erstenmal umfassend dar. Sie legt Wert darauf, den Künstler selbst

oder seine Freunde möglichst oft zu Worte kommen zu lassen. Bei der Betrachtung der Werke werden die dem Zeitgeschmacke entgegenkommenden von den dauernd wertvollen getrennt; dabei bietet sich Gelegenheit, die Eigenart des Hellerschen Stiles zu beleuchten und seine Entwicklung von der Nachahmung großer Vorbilder zur Selbständigkeit zu zeigen. Die Tätigkeit Hellers als Musikschriftsteller wird eingehend berücksichtigt. Zahlreiche Briefe des Künstlers, von denen die an Robert Schumann besonders genannt seien, gewähren interessante Einblicke in das Denken und Fühlen dieses Vertreters poesievoller Kleinkunst in der Klavierkomposition.

Wilhelm Hill von Karl Schmidt. LEBEN UND WERKE. Mit einem Bildnis des Komponisten. IV, 146 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hill gehört seinen technischen Mitteln nach noch zur älteren Schule; verfügt aber über eine so gesunde Melodik, daß ein Teil seiner Kompositionen der reproduzierenden Musikwelt, den Berufsmusikern wie Dilettanten, neu angeboten werden muß. Mit großer Liebe hat der Verfasser die zahlreichen Kompositionen für Gesang, Klavier und für Kammermusik zusammengestellt und bei der Besprechung der Druckwerke das Lebensfähige angemerkt.

Hugo Wolf von Ernest Newman. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Hermann von Hase. Mit 22 Abbildungen und 6 Faksimiles. Zweites Tausend. XII, 263 Seiten. 8°. Geh. M. 4.—, geb. in Leinwand M. 5.—, geb. in Leder M. 6.—.

Eine Biographie in dieser Gestalt fehlte uns bis jetzt; ein Werk von 17 Bogen, das eine vollständige Lebensbeschreibung und eine vollständige Würdigung von Wolfs Schaffen bringt, ist das, was das musikalische Publikum braucht. Die deutsche Übersetzung liest sich, nach einem uns zugegangenen Schreiben eines Freundes Hugo Wolfs, wie ein deutsches Original; das handliche Format, sowie die zahlreichen Bilder und Faksimiles, die zum Teil hier zum erstenmal veröffentlicht werden, machen das Werk noch besonders empfehlenswert.

Hugo Wolf. **Familienbriefe.** Eine Persönlichkeit in Briefen. Herausgegeben von Edmund von Hellmer. Mit 3 Vollbildern. VIII, 159 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinwand M. 4.—, in Leder M. 5.—.

Die vorliegenden Briefe erstrecken sich über einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren, von den ersten Spuren geistiger Selbständigkeit bis zum traurigen Ende. Ohne jeden Gedanken an spätere Publizität offenbart sich hier ein Mensch in seiner lebendigen Eigenart, in seinem Temperament, vom täglichen Nahrungs- und Kleidungsbedürfnis bis zu den höchsten künstlerischen Ekstasen. Hier, wenn irgendwo, zeigt sich, wie dieser Mann von Jugend auf, anfangs sich selbst unbewußt, den Weg zu einem hohen künstlerischen Ziele verfolgt. Hier, wenn irgendwo, offenbart sich der unzerstörbare Glaube an den Erfolg, das unerschütterliche Bewußtsein, ein Berufener und Auserwählter

zu sein, das Menschenherz, das, von einem unwiderstehlichen Drange beherrscht, wohl enttäuscht und schmerzlich verwundet, aber niemals an sich selber irregemacht werden kann. Und in ihrer Gesamtheit geben diese Briefe das Bild eines Lebensganges, wie es ergreifender schwerlich gedacht werden kann.

Hugo Wolfs Musikalische Kritiken von Dr. Richard Batka und Dr. Heinrich Werner. Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Mit einem Bildnis. VIII, 378 S. 8°. Geh. M. 7.50, geb. in Leinwand M. 9.—, in Leder M. 10.—.

Hugo Wolfs Kritiken, die einst im musikalischen Leben Wiens einen Entrüstungssturm gegen den enthusiastischen Wagnerapostel angefacht haben, werden heute einem um so größeren Interesse in der Öffentlichkeit begegnen, als ihr Autor inzwischen als Reformator des Liedes verdiente Anerkennung gefunden hat.

In diesen geistvollen Kritiken ist, um das wahre Bild nicht zu verschleiern, davon abgesehen worden, die mannigfachen und unberechtigten Angriffe zu tilgen, die der Verfasser in fast krankhafter Heftigkeit bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit gegen Johannes Brahms gerichtet hat. Eine Ausscheidung dieser Bestandteile würde das Bild des furchtlosen, wenn auch einseitigen Kritikers fälschen.

Dem Kapitel „Kunst und Charakter“ ist mehr als eine Kritik gewidmet.

Hugo Wolf in Maierling, eine Idylle. Mit Briefen, Gedichten und Noten, Bildern und Faksimiles, herausgegeben von Heinrich Werner. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hugo Wolf hat anfangs der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts mehrere Sommer in dem idyllisch gelegenen Wienerwaldörtchen Maierling verlebt, und sein dortiges Leben ist ihm selbst zur Idylle geworden, wie seine in dem vorliegenden Büchlein zum erstenmal zur Veröffentlichung gelangenden Briefe und Gedichte offenbar machen. Aus allen diesen interessanten, meist humorvollen Dokumenten leuchtet die trotz ihrer damaligen Jugend schon äußerst markante Persönlichkeit des deutschen Liederfürsten hervor, weshalb diese Publikation, wenn sie auch eine scheinbar abseits von dem eigentlichen Werdegang des Tondichters liegende Episode behandelt, für die Erfassung des Gesamtlebensbildes Hugo Wolfs gewiß von großem Werte ist. Die reproduzierten Bilder, Noten- und Brieffaksimiles tragen viel zur plastischen Darstellung der nach persönlichen Erinnerungen Beteiligter geschilderten „Idylle“ bei.

Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie von Giacomo Setaccioli. Autorisierte Übersetzung nach der zweiten Auflage der italienischen Ausgabe von Friedrich Spiro. Mit 40 Notenbeispielen aus Debussys Werken und einer vollständigen Thementabelle zu Pelleas und Melisande. VI, 104 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Wenn ein berühmter deutscher Musikforscher bereits von einer „Debussyschen Note“ spricht, wenn dieser Komponist in seiner Heimat in Frankreich einen

wahren Parteienstreit erregt und persönlich, in schärfster Polemik nicht nur über die meisten seiner komponierenden Landsleute und über das gesamte deutsche Musikleben der Gegenwart, sondern auch über viele erhabene Größen der Vergangenheit aburteilt, so darf die Frage, ob er ein Neuerer ist, wohl als eine brennende bezeichnet werden. Eine objektive, auf gründlicher Kenntnis und Analyse seiner Werke beruhende Untersuchung tat not; der römische Professor Setaccioli, notorisch einer der ersten Theoretiker des modernen Italien, hat sie geliefert, und er gelangt zu Resultaten, die jedem Leser einleuchten müssen, dabei in gefälliger, bei aller Strenge der Logik oft humorvoller Art vorgelegt werden.

Musikalische Studienköpfe von La Mara.
I. Band: ROMANTIKER. Mit 7 Bildnissen. 11., überarbeitete Auflage. VIII, 466 S. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—,
II. Band: AUSLÄNDISCHE MEISTER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 7., umgearbeitete Auflage. VIII, 352 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.
III. Band: JÜNGSTVERGANGENHEIT. Mit 6 Bildnissen. 7., neubearbeitete Auflage. VI, 318 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.
IV. Band: KLASSIKER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 4., umgearbeitete Auflage. IV, 491 Seiten. 8°. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—.
V. Band: DIE FRAUEN IM TONLEBEN DER GEGENWART. Mit 24 Bildnissen. 3., neubearbeitete Auflage. XI, 380 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von Otto Klauwell. VIII, 426 Seiten. 8°. Geheftet M. 6.—, gebunden in Leinen M. 7.—, in echtem Leder M. 8.50.

Der Verfasser gibt in der Hauptsache eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Programmusik und zieht auch die Frage ihrer ästhetischen Berechtigung in den Kreis seiner Betrachtung; und gerade hiermit dürfte er einem aktuellen Bedürfnis, wie in unserm heutigen Musikleben kaum ein zweites von gleicher Bedeutung zu finden ist, entgegenkommen.

Stimmbildung von Karl Scheidemantel. 4. Auflage. 85 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Ohne gelehrtes Beiwerk redet hier ein hervorragender Praktiker klar und für jeden verständlich über ein von ihm souverän beherrschtes Gebiet der Kunstübung. Scheidemantels Lehrweise vermeidet alles rein Mechanische, fordert vielmehr vom Schüler fortgesetzt intellektuelles Mitarbeiten.

Das Büchlein führt von den ersten Atemübungen bis zum gesangstechnischen Studium einer Arie, und überall spricht sich nicht nur pädagogisches Geschick, sondern auch echtes künstlerisches Verständnis aus.

Voice-Culture by Karl Scheidemantel, translated by C. Karlyle. 2nd revised edition. VI, 78 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Diese Ausgabe ist die englische Übersetzung der vorher genannten „Stimmbildung" und dürfte vielen Ausländern willkommen sein.

Sprechschule für Schauspieler und Redner von August Iffert. VI, 98 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Das vorliegende Werk strebt eine Ausbildung in der künstlerischen Handhabung der deutschen Sprache auf der Basis der von Professor Siebs bearbeiteten „Deutschen Bühnenaussprache" an. In dem kleinen Buche sind alle nicht eng zur Sache gehörenden theoretischen Erörterungen beiseite gelassen; Akustik und Physiologie fanden nur so weit Platz, als sie zur Klärung praktischer Fragen unbedingt herangezogen werden mußten. Das Übungsmaterial für die Lautschulung ist überaus reich und gewährleistet die gründlichste Vorbereitung für den Vortrag. — Schauspieler und Redner jeder Art werden in der „Sprechschule" einen treuen Berater und Lehrer finden.

Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen. 9., neu durchgesehene Auflage. XVI, 108 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden in Schulband M. 2.50, in Leinwand M. 3.—.

Das vorliegende Werk war das erste und ist bis heute das einzige geblieben, das über die Tätigkeit der Atmungsmuskeln und über ihren Zusammenhang mit dem Stimmapparat genaueste, auf der Basis streng wissenschaftlicher Forschung beruhende Aufklärung und zugleich ein reiches praktisches Übungsmaterial bietet, mit dessen Hilfe es dem Sänger ermöglicht wird, diese Muskeln systematisch zu entwickeln und zu schulen. Die Atemfrage ist auf dem Gebiete der redenden Künste stets eine Lebensfrage gewesen, daher hat sich dies kleine Buch auf diesem Gebiete längst als ein unentbehrlicher Führer eingebürgert und wird auch in seiner neuen Gestalt noch vielen Studierenden bei dem quälenden Zweifel: wie soll man denn eigentlich atmen? aus dem Wirrwarr des „Methodenunfugs" den rechten Weg von der Natur zur Kunst weisen.

Richtig Atmen. Atemgymnastik für Gesunde, Schwache und Kranke von Leo Kofler. Aus dem Englischen über-

setzt von Hedwig Andersen. Mit einer Einleitung von Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Eulenburg. 2., unveränderte Aufl. VIII, 48 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.

Dieses Büchlein wendet sich vornehmlich an alle diejenigen, die regelmäßig Atemgymnastik treiben. In anschaulicher Weise, unterstützt durch eine Reihe hübscher Abbildungen, werden darin Anleitungen zur sachgemäßen Ausführung solcher Übungen gegeben. Wie wertvoll Atemübungen sind, erhellt aus der Tatsache, daß sie vielfach von Ärzten verordnet und in Sanatorien, Luftkurorten usw. täglich unter fachmännischer Leitung ausgeführt werden. Das vielfach anerkannte Buch sei daher erneut zur Anschaffung empfohlen.

Vom Musikalisch-Schönen von Eduard Hanslick. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 11. Auflage. X, 174 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Vom Musik-Traktate Gregors des Großen von P. Coelestin Vivell, OSB, aus der Beuroner Kongregation in Seckau (Steiermark). Eine Untersuchung über Gregors Autorschaft und über den Inhalt der Schrift, mit Druckerlaubnis der kirchlichen Obern. X, 151 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Die Studie gilt in erster Linie dem Musikforscher; allein sie wird auch für die Bibliographen von Interesse sein, besonders für die Bibliothekare, welche handschriftliche Bestände in ihrer Obhut haben oder noch erwerben können.

Akkorde. Gesammelte Aufsätze von Felix Weingartner. IV, 306 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—.

Mit dem ihm eigenen Freimut berührt der Verfasser die verschiedensten Zweige unseres musikalischen Lebens. Nicht selten wird ein polemischer Ton angeschlagen, während andererseits an vielen Stellen ein gesunder Humor durchbricht und auch der schlichten Plauderei ein Platz eingeräumt ist. Nur der geringste Teil der Aufsätze berührt theoretische Fragen; die meisten wenden sich an das allgemeine künstlerische Interesse, so daß dieses Buch auch dem Nichtfachmann eine willkommene Anregung bietet.

Über das Dirigieren von Felix Weingartner. 4. Auflage. 62 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Felix Weingartners literarische Werke gewinnen zusehends an Popularität. Ihre frische und offene Sprache und die von allen Zeitströmungen unabhängige Gedankenwelt ihres Autors erwerben ihnen allmählich auch dort Sympathien, wo man ursprünglich einen gegenteiligen Standpunkt einnahm. So hat auch die zuerst heftig angefeindete Schrift Weingartners »Über das Dirigieren« eine solche Verbreitung erlangt, daß bereits jetzt eine vierte Auflage notwendig geworden ist. Man empfindet die reinigende Kraft, die von einem freien, idealen Künstler ausgeht, und läßt sich gern von ihr leiten. Wenn Weingartner in der Vorrede zu dieser vierten Auflage stolz behauptet, daß er unbeirrt durch den Wirrsal um ihn her seinen Weg gefunden hat, so wird ihm kaum widersprochen werden.

Bereits die dritte Auflage der Schrift »Über das Dirigieren« hat Weingartner gegen die früheren Auflagen wesentlich erweitert und umgearbeitet. Die vierte unterscheidet sich von der dritten hauptsächlich durch eine gedrängtere und übersichtlichere Gliederung des Stoffes.

Sur l'art de diriger par Felix Weingartner. Traduction par Emile Heintz. 70 pages. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Die vorliegende französische Ausgabe ist eingerichtet worden, um den vielfach geäußerten Wünschen nach dieser Schrift im Auslande zu entsprechen.

Katechismus der Musik von J. C. Lobe. Durchgesehen und bearbeitet von Hugo Leichtentritt. IV, 143 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 1.50.

Die vorliegende Ausgabe von Leichtentritt erhöht den vielfach anerkannten Wert des Lobeschen Werkchens noch durch seine sorgsame Revision, durch Ausscheidung alles Veralteten, durch Berücksichtigung der neueren theoretischen Anschauungen. Die Leichtentrittsche Bearbeitung stellt also lediglich die zeitgemäße Bearbeitung des altbewährten Hilfsbüchleins für den jungen Musikbeflissenen dar; die handliche Form und die bewährte Methode des Originals sind dabei unantastbar geblieben.

Katechismus der Kompositionslehre von J. C. Lobe. Durchgesehen und neu bearbeitet von Professor Dr. Otto Klauwell. VIII, 204 S. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M 2,50.

Die Neubearbeitung erstreckt sich einesteils auf leichtere Änderungen, Kürzungen und Ergänzungen des Titels selber, wie ein Vergleich mit der sechsten Auflage zeigt, anderenteils auf gewichtigere Berichtigungen früherer Begriffsbestimmungen und Bezeichnungsweisen, Hinzufügung vermißter Begründungen und Geltendmachung abweichender Ansichten. Alle diese letzteren Dinge sind, um den Text nicht zu sehr zu belasten, als »Anmerkungen des Herausgebers« (A. d. H.) in Fußnoten verwiesen worden.

Das Werkchen wird sich in seiner Neugestaltung als nützlicher Führer und unentbehrlicher Ratgeber erweisen.

Als **Sonderabteilung** von
„BREITKOPF & HÄRTELS MUSIKBÜCHER“
erscheinen **in gleichem Format:**

BREITKOPF & HÄRTELS
KLEINE MUSIKERBIOGRAPHIEN

Je mit einem Titelbilde, in elegantem flexiblen Einbande (ff. Oxford-Leinen) zum Preise von je M. 1.—

Einzelbiographien von LA MARA:

Johann Sebastian Bach. 5. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—
Georg Friedrich Händel. 5. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—
Christoph Willibald Gluck. 5. Aufl. Mit einem Bildnis . . . . Geb. M. 1.—
Joseph Haydn. 5. Aufl. Mit einem Bildnis . . Geb. M. 1.—
Wolfgang Amadeus Mozart. 5. Aufl. Mit einem Bildnis . . . . Geb. M. 1.—
Ludwig van Beethoven. 5. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—
Carl Maria von Weber. 10. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—
Franz Schubert. 10. Aufl. Mit einem Bildnis . . Geb. M. 1.—
Felix Mendelssohn-Bartholdy. 10. Aufl. Mit einem Bildnis . . . . Geb. M. 1.—
Robert Schumann. 10. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—
Frédéric Chopin. 10. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—
Franz Liszt. 12. Aufl. Mit einem Bildnis . . . Geb. M. 1.—
Rich. Wagner. 10. Aufl. Mit einem Bildnis . . Geb. M. 1.—
Hector Berlioz. 8. Aufl. Mit einem Bildnis . . Geb. M. 1.—
Adolf Henselt. 8. Aufl. Mit einem Bildnis . . Geb. M. 1.—
Robert Franz. 8. Aufl. Mit einem Bildnis . . Geb. M. 1.—
Anton Rubinstein. 8. Aufl. Mit einem Bildnis . Geb. M. 1.—
Johannes Brahms. 8. Aufl. Mit einem Bildnis . Geb. M. 1.—
Hans von Bülow. 8. Aufl. Mit einem Bildnis . Geb. M. 1.—
Edvard Grieg. 8. Aufl. Mit einem Bildnis . . . Geb. M. 1.—

In der Sammlung:

BREITKOPF & HÄRTELS
KLEINE MUSIKERBIOGRAPHIEN

sind ferner erschienen:

Anton Bruckner
Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Max Morold Geb. M. 1.—

Hugo Wolf
Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Max Morold Geb. M. 1.—

Peter Tschaikowsky
Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Otto Keller Geb. M. 1.—

Giuseppe Verdi
Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Arthur Neisser Geb. M. 1.—

Giovanni Pierluigi Palestrina
Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Eugen Schmitz Geb. M. 1.—

Gustav Albert Lortzing
Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Georg Richard Kruse . . . . Geb. M. 1.—

Richard Strauß
Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Max Steinitzer Geb. M. 1.—

IN VORBEREITUNG BEFINDEN SICH DIE FOLGENDEN **BIOGRAPHIEN:**

Orlando di Lasso
Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Eugen Schmitz . . . . Geb. M. 1.—

Giacomo Meyerbeer
Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Georg Richard Kruse . . . . Geb. M. 1.—